



**GALERIA
IM. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO.
DOKUMENTY ARTYSTÓW 10**

**ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY.
ARTISTS' DOCUMENTS 10**

GALERIE DÉDIÉE
À ANDRZEJ PIERZGALSKI.
DOCUMENTS D'ARTISTES 10

Leszek BROGOWSKI

HIPOTEZY PROGRAMOWE 10 / PROGRAMME ASSUMPTIONS 10 / HYPOTHÈSES DE PROGRAMME 10

■ Moja fascynacja pracą Ad Reinhardta – jego postawą i jego malarstwem, tekstami poetyckimi, a jednocześnie teoretycznymi – nie osłabła od pięćdziesięciu lat. Wydaje mi się, że to Andrzej Szewczyk pożyczył mi egzemplarz świeżo wydanej książki *Art-as-Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, należący do Galerii Foksal. Pierwszym tego efektem był tekst wydrukowany w *Miesięczniku Literackim* w sierpniu 1982 roku. To, że jego tytuł zmieniono bez mojej zgody, było dla mnie najmniejszym zmartwieniem, ponieważ od stanu wojennego ogłoszonego w grudniu 1981 roku uczestniczyłem w bojkocie kultury oficjalnej i zwróciłem się do redakcji pisma o wycofanie mojego eseju. Czasy były skomplikowane, a ten 190 numer pisma miał oznaczać powrót do ‘normalnego życia.’ Nie przypadkiem w stopce redakcyjnej widnieje tylko – bez składu redakcji, która prawdopodobnie złożyła wypowiedzenie – nazwisko redaktora naczelnego, Włodzimierza Sokorskiego, generała brygady, byłego ministra kultury, ówczesnego zastępcy członka Komitetu Centralnego partii komunistycznej, który nie wstydził się stanu wojennego. Uznając tę niechcianą publikację za niebyłą, przygotowałem i w roku 1984 wydałem stustronicowy samizdat, zawierający moje tłumaczenia

27 tekstów Reinhardta, planszę tego artysty *How to Look at Modern Art in America*, jak również wspomniany artykuł w zmienionej wersji: „Ad Reinhardt: robotnik w malarstwie i odkrywca idei.” Tadeusz Mysłowski skontaktował mnie z Ritą Reinhardt, od której uzyskałem potrzebne upoważnienia, sformułowane odręcznie w liście... napisanym po polsku. Publikacja ta wpisywała się w działania, które prowadziłem na polu konspiracyjnie od czasu zamknięcia Galerii GN, którą założyłem w 1978 roku, i prowadziłem w Gdańsku przez cztery lata, a którą ostatecznie zamknąłem 13 grudnia 1981 roku.

Studia filozoficzne, podjęte w roku 1985, otworzyły mi oczy na nowe aspekty sztuki Reinhardta. Moje pierwsze zakochanie w tej dwójce praktyce malarza i teoretyka było przede wszystkim wywołane poglądem, że sztuka nie musi się ograniczać do wyrażania przeżyć i że można ją uprawiać inaczej, jako formę refleksji prowadzonej co prawda w języku, lecz uruchamiając i wyposażając w znaczenia elementy zmysłowe i materialne (formy, przedmioty, gesty, zdjęcia, dokumenty, druki itp.). Moje pierwsze życie artysty, między rokiem 1975 a 1985, opierało się właśnie na tej możliwości, która wzięła górę w mo-

jej praktyce. Pociągnęła mnie nawet w kierunku sztuki, gdyż – w przeciwnym razie – nie miałem niczego do ‘wyrażania,’ a w końcu zaprowadziła mnie na studia filozoficzne we Francji.

Zanurzenie się w historii filozofii pozwoliło mi zrazu ugruntować rozumienie procedur desubiektywizacji sztuki u Reinhardta, z jednej strony poprzez interpretowanie historii (mówienie ‘nie’ temu, co już zrobiono), a z drugiej strony poprzez język, który staje się właściwym polem inwencji (lub twórczości, jak kto woli), również w malarstwie, co zapowiada protokoły konceptualne. To nowe odczytanie sztuki twórcy zostało zapisane w nowym eseju: „Ad Reinhardt: la peinture et l’écrit” [Ad Reinhardt: malarstwo i pismo], który opublikowałem w 1996 roku w piśmie *Recherches poïétiques*, kierowanym wtedy przez Richarda Conte. Z inicjatywy Doroty Czerner został on przełożony na angielski i opublikowany w Stanach Zjednoczonych w piśmie *The Open Space Magazine* w roku 2005.

Wnioski zawarte w tej ostatniej publikacji zapowiadały już, że w studiach nad Reinhardtem niezbędne będzie odwoływanie się do tradycji anarchistycznej. Istotnie, stopniowo odkrywałem, że jego teksty zawierały tyle samo domyślnych odniesień do filozofii Georga W. F. Hegla, co do pisarzy uznawanych za mniej lub bardziej anarchistycznych: Pierre’a-Josepha Proudhona, Michaila Bakunina, Alberta Camusa, Benjamin’a Péreta, ale również Oscara Wilde’a czy Paula Gauguina. To była metoda przyswojona sobie przez Reinhardta: kryptocyty lub przeinaczenia cytatów pozwalały mu nie mówić nic innego, jak to, co inni artyści powiedzieli już wcześniej jako artyści: „Nie wygłosiłem żadnego oryginalnego stwierdzenia. Wszystkie pochodzą od artystów, którzy mówili podobne rzeczy jako artyści” (1966). Te odkrycia stały się inspiracją dla książki *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique* [Ad Reinhardt. Malarstwo nowoczesne a odpowiedzialność estetyczna], wydanej w 2011 roku dzięki przyjaźni i uporowi Cyrille’a Haberta, ówczesnego dyrektora wydawnictwa La Transparence w Chatou.

Ad Reinhardt Foundation zaczęła w tym czasie udostępniać nowe, niepublikowane źródła dotyczące artysty: jego listy, notatki, wykłady i wywiady, katalogi jego prywatnej biblioteki, ale również jego prace jako rysownika. Niektóre nagrania zostały spisane na moją prośbę, lecz życzliwość Anny Reinhardt dalece wykraczała poza pracę polegającą na upublicznianiu archiwów. Nie dzieląc moich interpretacji, wspierała moje badania, a przede wszystkim zezwoliła na zilustrowanie książki mojego autorstwa wieloma rysunkami satyrycznymi Reinhardta. W sposób zabawny a zarazem trafny komentowały i objaśniały one sztukę nowoczesną z amerykańskiego punktu widzenia. Miałem bowiem przekonanie, że czarne obrazy artysty nie nadawały się do reprodukcji (co wyczytałem bezpośrednio z jego tekstów), stąd wybór *cartoons* w celu zilustrowania książki.

Jednakże główne tezy tej książki dotyczą czarnego malarstwa Reinhardta, a zwłaszcza jego praktyki przemalowywania własnych obrazów, kiedy wracały one do pracowni ze śladami i odciśkami powstałymi w wyniku manipulowania, transportu lub reakcji widzów w trakcie ich publicznych prezentacji – był to moim zdaniem jeden z najbardziej subwersywnych aspektów jego sztuki, często pomijany milczeniem. O ile bowiem jego wynalazki malarskie dokonują się w języku, o tyle realizacja czarnych obrazów staje się niejako aktem egzystencjalnego poświadczenia, podczas gdy obraz-przedmiot staje się z kolei drugorzędny – i niereprodukowalny – w stosunku do całego życia artysty, poświęconego interpretowaniu sztuki. To dlatego nikt inny nie mógłby wykonać jego czarnych obrazów za niego – powiedział Reinhardt Bruce’owi Glaserowi – podczas gdy protokoły konceptualne mogły być często realizowane przez kogokolwiek, czasem z paroma ograniczeniami... Zwłaszcza gdy ów ‘ktokolwiek’ zapłacił artyście honorarium.

Moja książka z 2011 roku zaczynała się zatem od analizy dyskursu, a mianowicie od porównania tekstów artysty z pismami Hegla z jednej, a tekstami anarchistycznymi z drugiej strony. Kończyła się zaś paroma konkluzjami, jakie można wy-

ciągnąć na temat sztuki nowoczesnej, tej, którą Reinhardt uprawiał i interpretował, a którą objaśniał w swojej serii *How to Look at*. Sztuka nowoczesna daje artyście wolność, którą można interpretować jako nieograniczoną tylko wtedy, gdy pojmuje się ją jako wolność racjonalną, przemyślaną i powiązaną z historią, którą interpretuje. Sztuka jest zatem korzystaniem z autonomii, natomiast dzieła sztuki nie są autonomiczne, ponieważ łączą się z historią, przynajmniej taką, jak analizuje ją i rozumie artysta. Malowanie wyłącznie czarnych obrazów bez ich uprawomocnienia przez całą interpretację historii, z której wynikają, nie miałyby żadnego sensu. Bo czego byłoby to poświadczenie? Dlatego też, w przeciwieństwie do konceptualistów, Reinhardt nie dopuszcza możliwości, aby zatrudnić kogoś innego jako podwykonawę do malowania swoich obrazów. Lecz jest to powód etyczny (nie należy tego czynić), a nie praktyczny (nic nie stoi temu na przeszkodzie), ponieważ projekt nowoczesności, nawet niedokończony, opiera się na rozumie, racjonalności, zdolności człowieka do myślenia o sobie w kategoriach historii. To dlatego Reinhardt wprowadził w końcu pojęcie ‘odpowiedzialności estetycznej.’

Po ukazaniu się książki *Ad Reinhardt. Malarstwo nowoczesne a odpowiedzialność estetyczna* wydawało mi się, że moje badania nad Reinhardtem zostały definitywnie zakończone. Zaproszenie, jakie skierowali do mnie w 2022 roku Louise Duneton, Mathieu Boisadan i Olivier Deloignon z Haute École des Arts du Rhin (HEAR) w Strasburgu, wyrwało mnie z tego błogostanu. Organizowali oni jednodniowe seminarium na temat malarstwa i ilustracji, co przypomniało mi o tym, że w mojej książce satyryczne rysunki Reinhardta na temat sztuki nowoczesnej i właściwego sposobu patrzenia na nią nie zostały przeanalizowane. Nie było to jednak przeoczenie, książka nie była właściwym miejscem. Ich rola polegała na tym, że wносиły konkretny kontekst środowiska nowojorskiego, w obrębie którego rozgrywała się historia, jaką książka miała zbadać. Otóż ilustracje te stanowiły przeciwwagę, która może stawiać pod znakiem zapytania czystość i radykalizm jego czarnego malarstwa! Wyzwanie, jakim była próba zrozumienia powodów takiej roz-

bieżności, sprawiło, że otworzyłem rozdział, którego niniejsze dossier jest efektem. Podeszedłem do pytań, które mi się w ten sposób nasunęły, z etycznego punktu widzenia. Wyszedłem z założenia, że etyka była dla Reinhardta wymogiem intelektualnym w stosunku do rzeczywistości, którą należy interpretować, aby działać. Tzn. interpretować w całej jej złożoności i we wszystkich wymiarach, jakie się na nią składają: osobistym, artystycznym i kulturowym (co oczywiste), ale również społecznym, ekonomicznym, wychowawczym, politycznym itd. Ta perspektywa etyczna doprowadziła mnie w konsekwencji do ponownej refleksji nad Reinhardtowską koncepcją malarstwa jako praktyki powszechnej, wyeksponowaną już w książce z roku 2011. Tym razem jednak chciałem zrozumieć jej aspekt dezalienujący, który ukierunkował teraz moje badania nad rysunkami satyrycznymi i innymi pracami graficznymi, również tymi, które Reinhardt wykonał przed 1946 rokiem, kiedy to opublikował pierwszą *art page* zatytułowaną: *Jak patrzeć na sztukę w Ameryce*.

Tymczasem, po opublikowaniu mojej książki z 2011 roku, otrzymałem (do dziś niedrukowany) artykuł Davida Rybaka, który w swojej pracy dyplomowej napisanej w Académie des Beaux-Arts w Paryżu zajął się właśnie badaniem ilustracji, często zaczepnych i zaangażowanych politycznie na modłę lewicową, które Reinhardt wykonywał zwłaszcza będąc studentem. Aby dopełnić niniejsze wydanie galerii *Dokumenty artystów*, odnowiłem także kontakt z Margaux Verdet, której miałem okazję towarzyszyć w części jej drogi jako młodej badaczki w dziedzinie sztuki, a która zgodziła się ponownie zagłębić się w karykatury, poprzez które Reinhardt interpretował istotę i ewolucję sztuki nowoczesnej. Niech oboje zechcą przyjąć podziękowanie za wierność swoim przedmiotom badań. Lisa Cherkerzian pomogła mi nawiązać kontakt z Jasonem E. Hillem, autorem książki z 2018 roku zatytułowanej *Artist as Reporter. Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*, który upoważnił nas uprzejmie do opublikowania poniżej jej fragmentów.

Mój referat z seminarium w Strasburgu został wydrukowany w maju 2024 roku, w numerze 4 pisma *Éclat*, wydanym przez studentów HEAR.

Tutaj jest on przetłumaczony na język polski. Jego tezy kładą mniejszy nacisk na wielorakie talenty Reinhardta-artysty niż na dezalienującą stronę jego prac, tak od siebie odległych, jak rysunki satyryczne – zjadliwe i zwariowane, oraz czarne malarstwo – radykalne i niezmiennie takie samo.

W konkluzjach, do których doprowadziły mnie te nowe badania, uderzająca okazała się dla mnie konstatacja, że oba aspekty twórczości artysty, nad którymi podjąłem pracę, a mianowicie jego ilustracje satyryczne, odnoszące się do kontekstu społeczno-politycznego i historycznego, a następnie, od roku 1946, do sztuki, oraz idea malarstwa jako programu działalności malarskiej wychodzącej poza ramy profesjonalnej pracowni i galerii sztuki, która może być uprawiana przez każdego, znalazły oddźwięk w sztuce, z którą obcowiałem od dawna, nie dostrzegając jej związku z Reinhardtem. Wnioski zawarte w tym tekście przywracają zatem sensowną ciągłość prac tego ostatniego i czterech artystów, których drogę próbowałem w ten sposób objaśnić: Claude’a Raulta, Bernarda Brunona, Ernesta T. i Laurenta Marissala. Poświęcona im dokumentacja będzie z powodów technicznych zaprezentowana w galerii numeru 32 w 2025 roku. Będzie to część II galerii poświęconej Reinhardtowi oraz temu, co współcześnie można nadal uznać za impuls, jaki nadał on dynamice sztuki.

■ My fascination with the work of Ad Reinhardt – with his stance, his painting, his texts so poetic and theoretical at the same time – has not faded for 50 years. I believe it was Andrzej Szewczyk who lent me a copy, borrowed from the Foksal Gallery, of *Art as Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, which had just been released. This resulted in my text published in *Miesięcznik Literacki...* in August 1982. Its title having been changed without my consent was the least of my worries as since the imposition of Martial Law in December 1981, I had participated in the boycott of Polish official culture, and asked the journal to withdraw my essay. Times were complicated, and issue 190 of the magazine was to mark the return to ‘normal life.’ It was not a coincidence that only the name of the editor-in-chief remained in the masthead, but none of the members of the editorial board, most likely resigned. The man was Włodzimierz Sokorski - brigadier general and a former minister of culture, deputy member of the Central Committee of the PPR at the time, who was unashamed of the Martial Law. Having decided to treat this unwanted publication as non-existent, I prepared and published in 1984 a hundred-page long samizdat, comprising my translations of 27 texts by Reinhardt, the artist's cartoon *How to Look at Modern Art in America*, as well as the said article, revised: “Ad Reinhardt: The Painting Workman and Discoverer of Ideas.” Tadeusz Mysłowski put me in touch with Rita Reinhardt from whom I received the necessary authorizations in a letter... handwritten in Polish. This publication was part of the work that I had been doing semi-clandestinely since the closing of the GN Gallery which I established in Gdańsk in 1978, led for three years, and closed down for good on December 13, 1981.

The philosophy studies that I undertook in 1985 opened my eyes to new aspects of Reinhardt's art. My first love of this double practice - as a painter and a theoretician, was above all driven by the idea that art should not be limited to the expression of experiences, and that it can be practised differently – as certain reflection

carried out by means of language, of course, but also by organizing and rendering significant sensitive, material elements (shapes, objects, gestures, photos, documents, printed matter, etc.). My first life as an artist, between 1975 and 1985, was fuelled precisely by this notion which prevailed in my practice; in fact, it led me towards art as I had nothing to 'express' otherwise; and ultimately, it encouraged me to study philosophy in France. Diving deep into its history allowed me to strengthen my understanding of the desubjectivization strategies in Reinhardt's art – performed, on the one hand, through interpreting history (saying no to what has already been done), and, on the other hand, through language which becomes the proper sphere of invention (or creation, if you will), in painting as well, anticipating conceptual practices. I recorded this new reading of his art in my next essay, "Ad Reinhardt: Painting and Writing" which was published in 1996, in *Recherches poïétiques*, led by Richard Conte at that time. Thanks to Dorota Czermer, the text was translated into English and published in the United States, in *The Open Space Magazine*, 2005.

The conclusions of this latest publication brought to the fore a need for the studies of Reinhardt to refer to the anarchist tradition. Indeed, I was gradually unearthing in his writings as many implicit references to the philosophy of Georg W.F. Hegel as to writers identified more or less vaguely as anarchists: Pierre-Joseph Proudhon, Michel Bakunine, Albert Camus, Benjamin Péret, but also Oscar Wilde or Paul Gauguin. This was Reinhardt's assumed method: crypto-quotations or rendition of quotes. It allowed him to say nothing more than what other artists had already said as artists: "I haven't made a single original statement. They all come from artists who said such things as artists" (1966). These discoveries form the foundations of my book *Ad Reinhardt. Modern Painting and Aesthetic Responsibility*, published in 2011 thanks to the friendship and tenacity of Cyrille Habert, then the publishing director of Éditions

de la Transparence in Chatou. At that time, the Ad Reinhardt Foundation began to release new, previously unpublished sources relating to the artist: his letters, notes, conferences and interviews, catalogues of his personal library, but also his cartoons. At my request, several recordings were transcribed; however, Anna Reinhardt's generosity went well beyond the pursuit aimed at making the archives public: while not sharing my interpretations, she supported the research, and notably authorized the illustration of my book with a number of Reinhardt's satirical drawings which commented on, funnily yet fairly, and explained modern art from the American point of view. Indeed, I was convinced that the artist's black paintings were not reproducible, which I believe I had read in his writings, hence choosing the cartoons to illustrate the work.

However, the main theses of my book concern Reinhardt's black painting, particularly the practice of repainting his own paintings when they returned to the workshop, marked with traces and imprints due to their handling, transport or viewer reactions during public presentations. In my opinion, this is one of the most subversive aspects of his art, often overlooked. Since, if his pictorial inventions were made in the pit of language, the creation of black paintings seems an act of existential attestation, while the painting-as-object becomes secondary – and non-reproducible – against the entire life of an artist dedicated to the interpretation of art. This is why no one could make the black paintings for him, he told Bruce Glaser, as conceptual practices could often be performed by anyone, with certain constraints at times... notably when such a person has transferred their rights to the artist. Therefore, my 2011 book began with a discourse analysis, namely the comparison of the artist's writings with those of Hegel, on the one hand, and, on the other hand, with some anarchist writings. It ended with possible conclusions concerning modern art, that which Reinhardt practised and interpreted, as well as elaborated on in his *How to Look at* series. Modern art grants artists freedom that

can be deemed unlimited only if it is conceived as rational freedom, one that reflects and refers to the history it interprets. Art is, therefore, an exercise in autonomy, but works of art are not autonomous because they are linked to history, at least that is how the artist analyses and understands it. Simply painting black pictures, without founding their genuineness on the entire meaning of the history which they stem from, would make no sense, since what would that testify to? Also, unlike the conceptualists, Reinhardt did not take into the account the possibility that someone else could be employed to paint his works for him. However, the reason is ethical (one must not do it), not practical (nothing prevents one from doing it). For the project of modernity, even if it remains unfinished, is based on reason, on rationality, on human capacity to see themselves in the light of history. This is why, in the end, Reinhardt introduced the concept of aesthetic responsibility.

After the publication of *Ad Reinhardt. Modern Painting and Aesthetic Responsibility*, I thought my research on Reinhardt was completed. However, an invitation extended to me in 2022 by Louise Duneton, Mathieu Boisadan and Olivier Delavoine, from the Haute École des Arts du Rhin (HEAR) in Strasbourg put an end to that peace of mind. They were organizing a study day on painting and illustration, which reminded me that Reinhardt's satirical drawings concerning modern art and the proper way to look at it, had not been analysed in my book. Yet this was not an omission as the book was not meant to focus on the drawings: their role was to provide the context of the New York environment within which the story I set out to study had taken place. However, these illustrations constitute a counterweight which is enough to question the purity and radicality of the artist's black paintings! The challenge I undertook to understand the reasons for this inconsistency, ultimately led me to open another chapter which culminates in this dossier. It is from an ethical point of view that I approached the questions imposed on me, as I understand that Reinhardt found ethics an intellectual requirement in the

face of reality that one must interpret in order to act. That is to say, one must strive to understand it with its complexity, all its constituent aspects: personal, artistic and cultural, of course, but also social, economic, educational, political, etc. This ethical perspective made me re-examine Reinhardt's idea of painting as a popular practice, which I accentuated in the 2011 work, this time focusing on its disalienating quality, which also oriented my research on his satirical drawings and other graphic works, including those that Reinhardt produced before 1946 when the first 'art page:' *How to Look at Art in America* was published. However, it has occurred that after the publication of my 2011 book, I received an article, unpublished until today, by David Rybak who, in his thesis at the Académie des Beaux-Arts de Paris, set out to study precisely the illustrations, often combative and left-wing involved, that Reinhardt produced, mostly when he was a student. In order to complement this edition of the *Artists' Documents* gallery, I also reconnected with Margaux Verdet, whom I had the opportunity to accompany on a stage of her journey as a young art researcher, and who agreed to delve back into the subject of the caricatures by means of which Reinhardt interpreted the essence and future of modern art. I would like to thank both of them for staying true to their research subjects as well as for their contributions. Lisa Cherkerzian connected me with Jason E. Hill, the author of the 2018 book *Artist as Reporter. Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*, who kindly granted us his permission to reproduce its fragments below.

My contribution to the study day in Strasbourg was published in May 2024 in issue 4 of the *Éclat* magazine, created by the HEAR students. It is here translated into Polish. Its assumptions put less emphasis on the multiple talents of Reinhardt-as-an-artist, and more on the disalienating aspect of his works - as distant from one another as the satirical, caustic and zany drawings, and the black painting, radical and always identical. While coming to the conclusions of this new research, I was struck to note that the two aspects of the

artist's work, which I proposed to work on - namely his satirical illustrations relating to the socio-political and historical context, then his art from 1946, as well as the idea of painting as a project of pictorial activity going beyond the constraints of a professional studio or an art gallery, capable of being practised by everyone - have found an echo in the art that I had been around for a long time without having associated it with Reinhardt. Thus, the conclusions of this text restore the continuity of meaning between the works of four artists whose careers I attempted to clarify in a similar manner: Claude Rutault, Bernard Brunon, Ernest T. and Laurent Marissal. The dossier dedicated to them will, for technical reasons, be presented as part of gallery number 32, in 2025; this will be part II of the set dedicated to Reinhardt and to what in today's art can still be considered the incitement that he imprinted onto the dynamics of art.

■ Ma fascination pour le travail d'Ad Reinhardt – par sa posture et sa peinture, par ses textes poétiques mais en même temps théoriques – n'a pas faibli depuis 50 ans. Je crois que c'est Andrzej Szewczyk qui m'a prêté un exemplaire appartenant à la galerie Foksal de *Art-as Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, qui venait de paraître. Il en a résulté d'abord un texte publié dans *Miesięcznik literacki...* en août 1982. Que son titre ait été changé sans mon accord fut le moindre de mes soucis, car depuis la Loi martiale de décembre 1981, je participais au boycott de la culture officielle et ai demandé à la revue le retrait de mon essai. Les temps étaient compliqués, et ce n°190 de la revue devait marquer le retour à la 'vie normale.' Ce n'est pas par hasard que seul le nom du rédacteur en chef, sans le comité de rédaction probablement démissionnaire, apparaît dans l'ours: Włodzimierz Sokorski, brigadier-général et ancien ministre de la culture, membre suppléant du Comité central du PC polonais de l'époque, à qui la Loi martiale ne faisait pas honte. Considérant cette publication non voulue comme non advenue, j'ai préparé et publié en 1984 un samizdat de 100 pages, comportant mes traductions de 27 textes de Reinhardt, la planche de l'artiste *How to Look at Modern Art in America*, ainsi que ledit article, révisé: "Reinhardt: l'ouvrier en peintures et le découvreur d'idées." Tadeusz Mysłowski m'a mis en relation avec Rita Reinhardt dont j'ai reçu les autorisations nécessaires, rédigées à la main dans une lettre... écrite en polonais. Cette publication s'inscrivait dans le cadre des activités que je menais semi clandestinement depuis la fermeture de la galerie GN, que j'ai fondée en 1978, que j'ai dirigée pendant trois ans à Gdańsk et que j'ai fermée définitivement le 13 décembre 1981.

Les études de philosophie que j'ai entreprises en 1985 m'ont ouvert les yeux sur de nouveaux aspects de l'art d'Ad Reinhardt. Mes premiers amours de cette double pratique, de peintre et de théoricien, ont surtout été impulsés par l'idée selon laquelle l'art ne doit pas être contenu à l'expression des vécus, et qu'il peut

être pratiqué autrement, comme une forme de réflexion menée au sein du langage, certes, mais en mobilisant et en rendant signifiants des éléments sensibles et matériels (formes, objets, gestes, photos, documents, imprimés, etc.). Ma première vie d'artiste, entre 1975 et 1985, était portée, précisément, par cette possibilité qui l'a emporté dans ma pratique; elle m'a même entraîné vers l'art, car – sinon – je n'avais rien à 'exprimer,' et elle m'a finalement conduit aux études de philosophie en France. La plongée dans l'histoire de celle-ci m'a d'abord permis de renforcer la compréhension des procédures de la désobjectivisation de l'art chez Reinhardt, d'une part, à travers l'interprétation de l'histoire (dire non à ce qui a déjà été fait), et, d'autre part, à travers le langage qui devient le lieu propre de l'invention (de la création, si l'on veut), y compris en peinture, ce qui annonce les protocoles conceptuels. Cette nouvelle lecture de son art a été consignée dans un nouvel essai, "Ad Reinhardt: la peinture et l'écrit," que j'ai publié en 1996 dans *Recherches poétiques*, dirigées alors par Richard Conte. À l'initiative de Dorota Czermer, il a été traduit en anglais et publié aux États-Unis dans la revue *The Open Space Magazine* en 2005.

Les conclusions de cette dernière publication annonçaient déjà la nécessité pour les études reinhardtiennes de se référer à la tradition anarchiste. En effet, je découvrais progressivement que ses écrits comportaient autant des références implicites à la philosophie de Georg W.F. Hegel qu'aux écrivains identifiés plus ou moins vaguement comme anarchistes : Pierre-Joseph Proudhon, Michel Bakounine, Albert Camus, Benjamin Péret, mais aussi Oscar Wilde ou Paul Gauguin. C'était la méthode assumée d'Reinhardt: les crypto-citations ou les détournements des citations lui permettaient de ne rien dire d'autre que ce que d'autres artistes avaient déjà dit en tant qu'artistes: "Je n'ai pas fait une seule déclaration originale. Elles viennent toutes des artistes qui ont dit des choses comme ça en tant qu'artistes" (1966). Ces découvertes ont été à l'origine du livre *Ad*

Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique, publié en 2011 grâce à l'amitié et à la ténacité de Cyrille Habert, alors directeur des éditions de la Transparence à Chatou. La Ad Reinhardt Foundation a alors commencé à rendre accessibles de nouvelles sources inédites relatives à l'artiste: ses lettres, notes, conférences et entretiens, les catalogues de sa bibliothèque personnelle, mais aussi ses productions de cartooniste. Certains enregistrements ont été transcrits à ma demande, mais la générosité d'Anna Reinhardt allait bien au-delà de ce travail visant à rendre publiques les archives: sans partager mes interprétations, elle a soutenu mes recherches et a notamment autorisé à illustrer mon livre avec une quantité de dessins satiriques d'Reinhardt qui, de manière drôle et juste à la fois, commentaient et expliquaient l'art moderne du point de vue américain. En effet, ma conviction a été que les peintures noires de l'artiste n'étaient pas reproductibles, ce que je crois avoir lu directement dans ses écrits, d'où le choix des *cartoons* pour illustrer l'ouvrage.

Pourtant, les principales thèses de mon livre portent sur la peinture noire de Reinhardt, et tout particulièrement sur sa pratique de repeindre ses propres tableaux lorsqu'ils retournaient à l'atelier, marqués de traces et d'empreintes des manipulations, du transport ou des réactions de spectateurs lors de leurs présentations publiques; c'était selon moi un des aspects les plus subversifs de son art, souvent passé sous silence. Car si les inventions picturales se font dans le creux du langage, la réalisation des peintures noires devient comme un acte d'attestation existentielle, alors que la peinture-objet, elle, devient secondaire – et non-reproductible – par rapport à toute la vie d'artiste vouée à l'interprétation de l'art. C'est pour cela que personne d'autre ne pourrait réaliser ses peintures noires pour lui, dit-il à Bruce Glaser, tandis que les protocoles conceptuels pouvaient souvent être réalisés par quiconque, avec, parfois quelques contraintes... notamment lorsque ce quiconque a réglé à l'artiste ses droits. Mon livre de 2011 commençait donc par l'analyse

du discours, à savoir le rapprochement des écrits de l'artiste avec ceux de Hegel, d'une part, et, d'autre part, avec les écrits anarchistes, et il se terminait par quelques conclusions que l'on peut tirer sur l'art moderne, celui que Reinhardt pratiquait et interprétait, et qu'il explicitait dans sa série *How to Look at*. L'art moderne accorde à l'artiste une liberté que l'on peut considérer comme illimitée seulement si on la conçoit comme une liberté rationnelle, réfléchie et articulée à l'histoire qu'elle interprète. L'art est donc un exercice d'autonomie, mais les œuvres d'art, elles, ne sont pas autonomes, car elles s'articulent à l'histoire, telle du moins que l'artiste l'analyse et la comprend. Ne peindre que les tableaux noirs sans en fonder la légitimité par toute l'interprétation de l'histoire dont ils découlent n'aurait aucun sens, car de quoi serait-ce une attestation? Aussi, contrairement aux conceptualistes, Reinhardt ne conçoit pas la possibilité que quelqu'un d'autre puisse être employé comme ouvrier pour peindre ses tableaux. Mais c'est une raison éthique (on ne doit pas le faire) et non pratique (rien n'empêche de le faire), car le projet de la modernité, soit-il inachevé, est fondé sur la raison, sur la rationalité, sur la capacité qu'a l'homme de se penser à l'aune de l'histoire. C'est pourquoi Reinhardt a finalement introduit le concept de la responsabilité esthétique.

Après la parution d'*Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, je croyais mes recherches sur Reinhardt définitivement refermées. L'invitation que m'ont adressée en 2022 Louise Duneton, Mathieu Boisadan et Olivier Deloignon de la Haute école des arts du Rhin (HEAR) de Strasbourg ont mis un terme à ma quiétude. Ils organisaient une journée d'études sur la peinture et l'illustration, ce qui m'a rappelé que dans mon ouvrage les dessins satiriques de Reinhardt sur l'art moderne, et la bonne façon de regarder celui-ci, n'ont pas été analysés. Ce n'était pourtant pas un point aveugle, car ce n'était pas le lieu: leur rôle a été d'apporter le contexte concret du milieu new-yorkais au sein duquel se jouait le récit que l'ouvrage se proposait

d'étudier. Or, ces illustrations constituaient un contrepoids qui a de quoi interroger la pureté et la radicalité de sa peinture noire! Le défi entrepris pour comprendre les raisons d'un tel écart m'a finalement mené à ouvrir le chapitre dont le présent dossier est l'aboutissement. C'est du point de vue éthique que j'ai abordé les questions qui se sont ainsi imposées à moi, étant entendu que l'éthique était pour Reinhardt une exigence intellectuelle face à la réalité que l'on doit interpréter pour agir, c'est-à-dire que l'on doit interpréter dans toute sa complexité et dans toutes ses dimensions constitutives: personnelle, artistique et culturelle, certes, mais aussi sociale, économique, pédagogique, politique, etc. Cette perspective éthique m'a par conséquent conduit à réinterroger l'idée reinhardtienne de la peinture comme pratique populaire, déjà mise en valeur dans l'ouvrage de 2011, mais pour comprendre désormais sa qualité désaliénante, qui a également orienté mes recherches sur les dessins satiriques et autres travaux graphiques, y compris ceux que Reinhardt a réalisés avant 1946, date à laquelle a été publiée la première *art page: Comment regarder l'art en Amérique*. Or, il se trouve qu'après la publication de mon livre de 2011, j'ai reçu un article de David Rybak, inédit jusqu'à aujourd'hui, qui, dans son mémoire de fin d'études à l'académie des Beaux-Arts de Paris, s'est proposé d'étudier, précisément, les illustrations, souvent combatives et politiquement engagées à gauche, que Reinhardt réalisait notamment lorsqu'il était étudiant. Pour compléter la présente édition de la galerie du *Document d'artistes*, j'ai également repris contact avec Margaux Verdet, que j'ai eu l'opportunité d'accompagner sur une partie de son parcours de jeune chercheuse en art, et qui a accepté de se replonger dans les caricatures à travers lesquelles Reinhardt interprétait l'essence et le devenir de l'art moderne. Qu'ils soient tous les deux remerciés pour la fidélité à leurs objets de recherche et pour leurs contributions. Lisa Cherkerzian m'a mis en relation avec Jason E. Hill, auteur de l'ouvrage de 2018 *Artist as*

Reporter. Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture, qui nous a aimablement autorisés à reproduire ci-dessous des extraits.

Ma contribution à la journée d'étude à Strasbourg a été publiée en mai 2024 dans le n°4 de la revue *Éclat*, réalisée par les étudiants de la HEAR. Elle est traduite ici en polonais. Ses thèses insistent moins sur les multiples talents de Reinhardt-artiste que sur l'aspect désaliénant de ses productions aussi éloignées les unes des autres que les dessins satiriques, caustiques et loufoques, et la peinture noire, radicale et toujours identique à elle-même. Dans les conclusions auxquelles ces nouvelles recherches m'ont conduit, j'ai été frappé de constater que les deux aspects de la production de l'artiste sur lesquels je me suis proposé de travailler, à savoir ses illustrations satiriques relatives au contexte socio-politique et historique, puis sur l'art à partir de 1946, ainsi que l'idée d'une peinture comme projet d'activité picturale sortant du cadre de l'atelier professionnel et de la galerie d'art, et susceptible d'être pratiquée par tout un chacun, ont trouvé un écho dans l'art que je côtoyais depuis longtemps sans l'avoir mis en relation avec Reinhardt. Les conclusions de ce texte restituent donc une continuité de sens entre les travaux de celui-ci les quatre artistes dont j'ai tenté d'éclaircir ainsi les parcours: Claude Rutault, Bernard Brunon, Ernest T. et Laurent Marissal. Le dossier leur étant consacré sera, pour des raisons techniques, présenté dans la galerie du numéro 32 en 2025; ce sera la partie II d'un ensemble consacré à Reinhardt et à ce qui dans l'art d'aujourd'hui peut encore être considéré comme une impulsion qu'il a imprimé la dynamique de l'art.

PODZIĘKOWANIA

Redakcja *Sztuki i Dokumentacji* oraz autorzy składają serdeczne podziękowania Fundacji Ad Reinhardt za pomoc i wsparcie w przygotowaniu niniejszego wydania *Galerii Dokumentu Artystów*.

ACKNOWLEDGMENTS

The editors of *Art and Documentation* and the authors would like to thank the Ad Reinhardt Foundation for its help and support in preparing this issue of the Artists' Document Gallery.

REMERCIEMENTS

Les éditeurs d'*Art et Documentation* et les auteurs souhaitent remercier la Fondation Ad Reinhardt pour son aide et son soutien dans la préparation de ce numéro de la Galerie du Document d'Artistes.

*

Translation from French into Polish
by Tomasz Stróżyński

Translation from French into English,
and from Polish into English
by Katarzyna Podpora

Leszek Brogowski

Université Rennes 2

BYĆ ALBO NIE BYĆ SZTUKI: KARYKATURA POLITYCZNA I MALOWANIE DLA SIEBIE U AD REINHARDTA

Nic nie jest dość poważne,
aby brać to na poważnie.
Marcel Duchamp¹

To jest zbyt poważne,
aby brać to na poważnie.
Ad Reinhardt²

W 2011 roku opublikowałem książkę *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*³ [Ad Reinhardt. Malarstwo nowoczesne a odpowiedzialność estetyczna] poświęconą relacji, w jakiej malarstwo tego artysty, a w szczególności jego obrazy, pozostaje z historią. Lecz jest ona ilustrowana wyłącznie jego *comics* – rysunkami satyrycznymi, komiksami, karykaturami, za pomocą których starał się on ‘objaśniać’ sztukę nowoczesną. Ten dobór ilustracji opierał się nie tylko na wypowiedziach samego artysty, który uważał swoje czarne obrazy za niereprodukowalne, ale również na moim przekonaniu, że karykatury te są dokumentami artystycznymi, wnoszącymi elementy kontekstu nieodzowne dla zrozumienia przedstawionej w tej książce argumentacji. Związek między Reinhardtowską praktyką malarstwa a jego praktyką rysunków satyrycznych nie został wówczas sproblematyzowany, chociaż załączki takiej analizy – która wtedy mnie nie interesowała – były tam obecne. Zaproszenie na konferencję *Malarstwo a ilustracja*, zorgani-

zowaną przez HEAD w Strasburgu w roku 2022, dało mi sposobność przemyślenia na nowo tego związku, a w konsekwencji umożliwiło odkrycie nowego sposobu wpisania Reinhardta w historię (sztuki). Toteż można potraktować ten powrót do sprawy, którą uważałem za zamkniętą, jako dopisek do mojej książki – *addendum*, a nie sprostowanie. Przedstawię dwie główne tezy książki.

Po pierwsze według Reinhardta to nie doświadczenia życiowe, lecz historia stanowi rzeczywistość założycielską sztuki nowoczesnej: być twórcą znaczy wymyślać coś nowego względem historii; żeby zaś ją interpretować, trzeba posłużyć się językiem, zwłaszcza w formie manifestu, który staje się tym samym właściwym sposobem twórczości, także w malarstwie. „Coś, o czym się nie mówi, nie istnieje. Tylko słowo – powiada Harry – nadaje rzeczom istnienie realne.”⁴ Lektura przedmowy do powieści *Portret Doriana Graya*, napisanej przez samego Wilde’a, pozwala uświadomić sobie bliskość retoryki Reinhardta i irlandzkiego poety. Taki jest sens odsubiektywizowania proce-

dur twórczych wypracowanych przez Reinhardta: wyrażać sztukę-jako-sztukę zamiast utrzymywać, że płótno przyjmuje tajemniczy depozyt treści niewyraźnych. Jego program polegał na nie-mówieniu niczego innego, prócz tego, co artyści – artyści-jako-artyści, a nie jako jednostki ludzkie – powiedzieli już przed nim. Stąd jego teksty, składające się z wielu cytatów lub kryptocytatów: *powiedzieć* to, co inni artyści już mówili o sztuce – owszem, ale *uprawiać* sztukę inaczej, to znaczy interpretować przeszłość, aby zmieniać przestarzałe metody tworzenia. To paradoksalny wzorzec sztuki nowoczesnej, wieku rozumu i etyki: myśleć o historii – wraz z Georgiem W. F. Heglem – jako o pewnej całości, która udziela sensu swoim częściom i składnikom, aby powiedzieć na końcu nie – wraz pisarzami anarchistycznymi – temu, czym sztuka była w przeszłości.

Tutaj pojawia się druga teza: odpowiedzialność estetyczna artysty polega na uprawianiu sztuki jako korzystanie z wolności, ale z wolności rozumnej, tej, która uwzględnia uwarunkowania historyczne, jak u Hegla, a nie wolności, o jakiej myślał Kartezjusz, piętnowanej przez Leibniza jako kaprys. Wolność artysty to jego autonomia: nie powinien on być ani epigonem, który daje się nieść prądom, ani profesjonalistą, poszukującym doskonałości jej reguł, ani geniuszem, który narzuca arbitralnie swoje wybory. Lecz o ile artysta jest autonomiczny, będąc jedynym fundamentem wyborów artystycznych, jakich dokonuje, o tyle dzieła sztuki autonomiczne nie są, ponieważ są powiązane z dziejami procesu malarskiego w całej historii. Ten dualizm – autonomia artysty, ale uwarunkowanie historyczne jego dzieł – rodzi najbardziej subwersywne i nonkonformistyczne aspekty sztuki Reinhardta, często przemilczane. Kiedy Bruce Glaser pyta go w 1966 roku, czy ktoś inny mógłby malować te obrazy, odpowiada przecząco: czemu by to miało służyć, gdyby dana praca była oderwana od całej refleksji, która do niej doprowadziła? „Nie ma nieprzemyślanej pracy ani nieprzemyślanej nie-pracy. [No mindless working, no mindless non-working].”⁵ „Inni muszą tworzyć własne obrazy dla siebie.”⁶ Refleksja

i malowanie są zatem ważniejsze od wytwarzania przedmiotów artystycznych – dzieł, obrazów czy ilustracji.

Teksty Reinhardta są w konsekwencji nacechowane zaprzeczeniami i odrzuceniami, poczynając od „Abstract Art Refuses” z 1952 roku, ale już w roku 1943 wybiera abstrakcję i mówi nie ilustracji.⁷ Jak zatem wyjaśnić to, że w jego ewolucji malarskiej ostatni obraz w jasnych barwach pochodzi z 1953 roku, jednak jego *comics* są tworzone aż do roku 1956?⁸ Istotnie, ewolucja praktyki malarskiej Reinhardta od 1930 roku powiązana jest ze studiowaniem i interpretowaniem historycznych cykli ewolucji malarstwa; w jego własnym malarstwie figuracja zanika szybko. Gest i ekspresja z czasem zajmują coraz mniej miejsca, gamy chromatyczne ewoluują w stronę monochromatyzmu, a monochromatyzm stopniowo ciemnieje. Faktura i kompozycja są marginalizowane, a potem zostają wyeliminowane. Kwadratowy kształt płótna ustala się na pięciu stopach, czyli dokładnie mówiąc na sześćdziesięciu calach: „wysokie jak mężczyzna, szerokie jak mężczyzna z rozłożonymi ramionami”⁹ (152,4 cm – nawet jeśli według dzisiejszych standardów nie jest to dużo). Około roku 1935, Reinhardt porzuca definitywnie figurację na rzecz „postkubistycznej abstrakcji”; geometria oznacza odrzucenie dominującego w tym czasie ekspresjonizmu malarskiego, a ostatni obraz niegeometryczny pochodzi z 1950 roku. Równolegle, w połowie lat czterdziestych, jego malarstwo staje się powoli monochromatyczne, aż do pierwszej serii obrazów czarnych, matowych, z 1950 roku. Zaczynają stopniowo dominować symetria i trójpodział, jasne rejestry barwne znikają już w roku 1953, a około roku 1960 jego obrazy stają się nieredukowalne:

Płótno kwadratowe (*neutralne, bez formy*),
(...) (*ani duże, ani małe, bezwymiarowe*),
trójpodział (*żadnej kompozycji*), forma
horyzontalna negująca formę wertykalną
(*bez kształtów, bez góry, bez dołu, bez kierunków*), trzy barwy (*mniej więcej*) ciemne
(*żadnej jasności*) i nieskontrastowane (*bez*

kolorów); ślad pędzla kreśli, aby zmazać ślady pędzla; powierzchnia matowa, płaska, namalowana odręcznie (*bez połysku, bez faktury, nielinearna, ani hard edge, ani soft edge*), [płótno], które nie odbija otoczenia – malowidło czyste, abstrakcyjne, nieobiektywne, pozaczasowe, nieprze-strzenne, nieewolucyjne, bez powiązań, bezinteresowne – obiekt, który jest świadomy siebie (*brak nieświadomości*), idealny, transcendentny, nieświadomy żadnej innej rzeczy poza sztuką (*absolutnie żadnej antysztuki*).¹⁰

Reinhardtowi nie pozostawało więc nic innego, jak malowanie takich właśnie płócien, na co poświęcił ostatnich sześć lat życia. Malowanie jest zatem procesem, owocem długiej praktyki refleksyjnej prowadzącej do stopniowego wypracowania pewnej formy klasycznej: „Jedyna intensywność i jedyna doskonałość wynikają tylko z przygotowania, z uwagi i z rutynowego powtarzania, długiego i samotnego” – pisze Reinhardt. „Jedyna wolność urzeczywistnia się tylko dzięki najściślejszej dyscyplinie artystycznej i poprzez najbardziej jednostajny rytuał odbywający się w pracowni.”¹¹ Jego teksty, zawierające rozmaite formy negacji (odrzuć, odmów i refutację, potępienie, wyrazy pogardy, sprzeczności, antytezy itp.), przyrównywano niesłusznie do teologii negatywnej: na temat bytu czy absolutu nie możemy powiedzieć, czym on jest, lecz możemy powiedzieć, czym nie jest (Platon, Plotyn, Pseudo-Dionizy Areopagita itp.). W rzeczywistości pisma Reinhardta odwołują się do tego, czym niegdyś była sztuka, aby wyrazić to, czym jego własna sztuka już nie będzie (wzorzec sztuki nowoczesnej). A wszystko po to, by wytyczyć nowe pole twórcze, które artysta zdobył, na którym praca może być wolna od alienacji, a mimo to powtarzalna, ponieważ została całkowicie przemyślana i uwolniona od niewybranych i niechcianych ograniczeń.

Reinhardt podchodzi do malarstwa od strony procesu: malarskiego, historycznego i intelektualnego, nierozzerwalnie związanego z rezultatem:

czarnym obrazem. Aby w pełni ocenić, o co toczy się gra, jak również przeanalizować jej spójność, trzeba uchwycić ciągłość jego ostatnich deklaracji na ten temat w stosunku do tekstów wcześniejszych, kiedy efekt procesu był dopiero projektem. W „Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square,” tekście opublikowanym w roku 1966, artysta kładzie od początku nacisk na ten proces.

Ten obraz jest moim obrazem, jeżeli to ja go maluję.

Ten obraz jest twoim obrazem, jeżeli ty go malujesz.

Ten obraz jest obrazem jakiegokolwiek malarza.

Ten obraz jest obrazem kogokolwiek, z kilkoma wyjątkami.

Ten obraz jest osobisty, nieosobisty, ponadosobisty.¹²

Słowa te nabierają szczególnego znaczenia właśnie w świetle intuicji artysty wyrażonych dwadzieścia lat wcześniej. Przywołując Marksa i Mondriana, którzy zapowiadali roztopienie dzieł sztuki w otoczeniu, które samo stanie się ‘rzeczywistością estetyczną,’ Reinhardt włącza te poglądy w pewien projekt polityczny sztuki.

Moim zdaniem, niepotrzebne już jest łączenie ‘powodu malowania’ i ‘powodu ilustrowania.’ Robię jedno lub drugie w całkiem odmiennych celach. Nie ma dla mnie nic bardziej patetycznego od artysty, który swymi ‘obrazami w ramach’ próbuje rywalizować z obrazami w ilustrowanych magazynach i filmach, i który równocześnie próbuje nadążyć za rytmem ogromnie swobodnego i stymulującego malarstwa abstrakcyjnego, które z każdym rokiem staje się mniej prywatne, włączając aktywnie coraz więcej ludzi w coraz bardziej demokratyczną działalność twórczą.¹³

W tym akapicie są zarysowane dwa przeznaczenia sztuki. Jedno wydaje się związane z oczekiwaniem rewolucji estetycznej, w której potencjalnie uczestniczyłby każdy, przyczyniając się w sposób twórczy do określania form swego otoczenia życiowego. Nawet jeśli o takiej rewolu-

cji myślano raczej w związku z otoczeniem urbanistycznym (przykładem – późniejsza o parę lat ‘urbanistyka unitarna’ Międzynarodówki Sytuacjonistycznej), to dla Reinhardta malowanie miałoby się stać coraz bardziej popularną praktyką przynoszącą radość i spełnienie. Taką, do której każdy mógłby się przyłączyć, tworząc własne środowisko. Jeżeli nie uznamy tej idei za naiwną, przykład Reinhardta zachęca nas do zastanowienia nad przyszłością tych intuicji w sztuce. Proponujemy tutaj przyjrzyć się pracom Claude’a Rutaulta i Bernarda Brunona jako możliwym rozwinięciom tych idei.

Drugi kierunek nakreślony przez Reinhardta w 1943 roku polega na przeciwstawieniu malarstwa ilustracji, a ja połączyłem je przecież w mojej książce z 2011 roku, nie analizując wszak szczegółowo tego wyboru. Wypada zatem wyraźniej uchwycić powody tego przeciwstawienia. Jakiej są one natury: artystycznej? historycznej? politycznej? kulturowej? Przypomnijmy, że już w latach trzydziestych dwudziestego wieku, tworząc swoje ‘obrazy bez tematów’ (*painting about nothing*¹⁴), Reinhardt wykonywał równocześnie wiele projektów graficznych i karykatur politycznych, do momentu, gdy nie wyrzucono go z pisma *PM* w 1946 roku.¹⁵ W roku 1944 sporządził dwanaście ilustracji do edukacyjnej broszury Ruth Benedict *The Races of Mankind*, której zakaz dystrybucji w siłach zbrojnych próbował przeforsować pewien amerykański kongresman – powodem było ukazanie Adama z pępkiem na pierwszej z ilustracji! Tygodnik *Time* zreprodukował wówczas Adama Michała Anioła, też przedstawionego z pępkiem, „rozstrzygając kwestię »wolności opinii« w skali ogólnokrajowej,”¹⁶ zauważa artysta w *Chronology by Ad Reinhardt*. Ta anegdota dotyczy ilustracji i jej potencjalnej siły w zastosowaniach, jakie czyni z niej prasa, a szerzej – przemysł obrazu. I zachęca do zastanowienia się, czy przeciwstawianie ilustracji abstrakcji dotyczy wyłącznie obecności lub nie form figuratywnych, czy też związane jest raczej ze społecznymi sposobami jej wykorzystania. Przedstawienie figuratywne w malarstwie – ilustracja – zawsze stanowiło w swych dziejach

ważną dziedzinę budowania wiedzy zmysłowej, wynalazków formalnych czy systemów znaczących. Lecz jakie przedstawienie figuratywne można jeszcze, w drugiej połowie dwudziestego wieku, oprawić zasadnie w złożone ramy i eksponować w muzeum sztuki? Chodzi być może o to, jakie artystyczne użytki z ilustracji można jeszcze uznawać za zasadne, kiedy ilustracja stała się materiałą rozmaitych gałęzi przemysłu, w tym przemysłu prasowego, reklamowego czy filmowego. Niezależnie od odpowiedzi, jakiej sam Reinhardt udziela na to pytanie, pracując jako grafik dla czasopism, jako ilustrator dla wydawnictw czy jako autor *comics* na temat sztuki nowoczesnej, zastanowimy się tutaj nad ilustracją w sztuce na przykładzie praktyki artystów współczesnych, Taroopa & Głabela z jednej, a Laurenta Marissala z drugiej strony. Po to, by lepiej uchwycić występujące u Reinhardta napięcie między *paintings* (malowidłami) i *pictures* (obrazami, ilustracjami).

Reinhardt jest znany przede wszystkim ze swych obrazów czarnych, znaku jego artystycznego radykalizmu, ale jest też coraz bardziej uznany jako twórca serii komiksów/rysunków/kolaży na temat sztuki nowoczesnej. Świadczy o tym choćby wystawa *Hard to Picture. A tribute to Ad Reinhardt*, zorganizowana w okresie od 17 czerwca 2017 roku do 28 stycznia 2018 roku przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Mudam) w Luksemburgu, na której tylko jeden czarny obraz był wystawiony obok *art comics and travel journals*, a w ramach której odbywała się projekcja non-stop dwustu *travel slides*.¹⁷ Zabawne i złośliwe, rysunkowe objaśnienia sztuki nowoczesnej oraz malowniczy – żarliwy, lecz trafny – komentarz na temat sztuki w przestrzeni społecznej są zastanawiającą przeciwagą dla własnego malarstwa twórcy. Ale przecież ta twórczość, równoległa do malarskiego uprawiania abstrakcji, nie wyłoniła się znikąd; jest ona kontynuacją ponad

1500 politycznych satyr i ilustracji dla lewicowego nowojorskiego dziennika *PM* (gdzie opublikował również serię *How to Look*). Ad Reinhardt tworzył również ilu-

stracie i karykatury do wielu różnych publikacji (od magazynów studenckich *Popular Front* po magazyny mody), ale *PM* był jedyną gazetą codzienną, z którą współpracował. Ad Reinhardt Foundation przeprowadziła szeroko zakrojone badania nad karykaturami i ilustracjami artysty i zidentyfikowała 2796 z nich w 64 różnych publikacjach, z których większość jest obecnie dostępna na stronie internetowej Fundacji Reinhardt: www.adreinhardt.org.¹⁸

I trzeba podkreślić, że początkowo te satyryczne rysunki i komiksy na temat sztuki nowoczesnej nie były przeznaczone do wydań luksusowych, jakie pojawiają się dzisiaj,¹⁹ lecz do prasy codziennej, i że były publikowane w formie gazetowej: druków materialnie skromnych. Trzeba zatem pewnej ostrożności, aby nie określać ich od razu mianem dzieł, bo jeśli nawet nimi są, to nie z tych samych powodów, co jego obrazy abstrakcyjne; nie są ‘obrazami w ramach.’

Nie należy też uważać Reinhardta za artystę o rozlicznych talentach: malarza, grafika, kaligrafa, rysownika, fotografa, pisarza itp., i nie należy stawiać wszystkich jego wytworów na tej samej płaszczyźnie. Co się tyczy *comics*, to chodzi przede wszystkim o dokumenty sztuki, wytworzone przez artystę, który, jak się wydaje, chciał się właśnie uwolnić od koncepcji geniuszu, łączącej pojęcie artysty z wyjątkowymi talentami. Reinhardt uważa, że misja artysty polega przede wszystkim na przemysliwaniu sztuki po nowemu, na wypracowywaniu jej pojmowania w zgodzie z aktualnym kontekstem, na interpretowaniu historii praktyk artystycznych, a cała ta intelektualna praca powinna stanowić teorię uprawiania sztuki, swobodnie wybieraną – tzn. konstruowaną – przez artystę. Z różnymi niuansami. Taka postawa artysty jako intelektualisty, i w ogóle rehabilitacja wartości intelektualnych w sztuce, stanie się udziałem wielu artystów zwanych konceptualistami. Umieszczenie Reinhardta w środowisku nowojorskim, naznaczonym wówczas całym wachlarzem malarzkiej abstrakcji, wzmocni w istotny sposób tę

krytyczną postawę (której inne źródła też można oczywiście rozpoznać).

Radykalna postawa pozwala Reinhardtowi sformułować krytyczne refleksje na temat świata sztuki, osnute wokół pojęcia ‘odpowiedzialności etycznej.’ Jego pojmowanie etyki oparte jest na klasycznych zasadach filozofii, które można streścić popularną formułą: Zanim coś zrobisz – pomyśl! Przy założeniu, że nie myśli się byle jak i że etyka prowadzi do czynów oświecanych przez rozum, również wtedy, gdy czasem zmusza do postępowania wbrew normom społecznym. Rozum zaś oznacza w filozofii zdolność myślenia, z czego wynika, że bez rozumu nie ma etyki. Reinhardt głosi, że sztuka i historia, wolność i godność, rozum i etyka itd. są ze sobą nierozłącznie związane, i wskazuje zwłaszcza korupcję, której źródłem są rynek i instytucje sztuki, jak również niewiedza i naiwność artystów, bezradnych wobec tych niegodziwości. Grzech pierworodny, pomieszanie języków, potem merkantylizacja – Walter Benjamin twierdzi już w roku 1916, że istnieje język rzeczy, język bez słów, język plastyki czy malarstwa lub nawet język ptaków, z którym spokrewniony jest śpiew,²⁰ oraz że korumpowanie przez rynek polega na wyjmowaniu rzeczy z ich pierwotnych konstelacji. U kresu refleksji Reinhardtowskiej, prowadzonej w tym samym duchu, krystalizuje się pojęcie „sztuki świadomej swej własnej ewolucji i historii, oraz swego zmierzania w stronę własnej wolności, własnej godności, własnej istoty, własnego rozumu, własnej moralności i własnej świadomości.”²¹

Humor jest także u Reinhardta formą myślenia krytycznego, której skuteczność bierze się stąd, że – zachowując niezbędny takt – śmiać można się ze wszystkiego. Wybór satyry pozwala mu mówić to, co wielu myśli (przynajmniej niektórzy), nie śmiać lub nie chcąc tego powiedzieć albo przynajmniej wydobyć z ciemnych obszarów świadomości. Czy jest to dwuznaczność, kiedy – na pytanie Glasera, czy nie sądzi, że traktowano go zbyt poważnie – Reinhardt odpowiada: „To zbyt poważne, by brać to na poważnie.”²² Nie, rzeczywiście, nie ma tu żadnej dwuznaczności, gdyż pu-

bliczne zwierzanie się z tego, co dla nas naprawdę ważne, łatwo może wydać się patetyczne i naiwne, czyli śmieszne, a mrugnięcie okiem lub *witz* mogą równie łatwo tę śmieszność rozbroić. Lepsza ironia niż śmieszność! Takie jest też stanowisko Marcela Duchampa: nie brać niczego na poważnie, a nawet – przeciwnie – żartować z tego, co traktuje się nazbyt poważnie: ze sztuki, miłości, nauki, pracy... z samego siebie. W *How To Look at Modern Art in America* na przykład, Reinhardt wtrąca drwiny na temat cynizmu instytucji finansowych, które chcą robić interesy na sztuce, na temat ideologii regionalistycznych w sztuce, na temat żerowania reklamy na ambicjach sztuki itd. A wszystko to w ramach całkiem poważnej i szczegółowej analizy sytuacji sztuki postrzeganej z amerykańskiego punktu widzenia, źródeł sztuki współczesnej i jej manowców. Powaga nie jest logicznym przeciwieństwem żartu, a poczucie humoru to inna zdolność myślenia krytycznego, zdolność, która przemawia do zmysłowości i wywołuje śmiech lub uśmiech; czasami wybuchamy śmiechem tylko w środku, uśmiechając się przy tym jedynie.²³ Zauważmy, że liście drzewa genealogicznego sztuki nowoczesnej, narysowanego przez Reinhardta, są dziwnie podobne do liści konopi, ich palenie wywołuje śmiech. Na innych rysunkach artysta zastanawia się z udawaną naiwnością nad fundamentem wartości pieniężnej malarstwa olejnego lub nad związkiem między humanizmem i malarstwem figuratywnym. Tematy nazbyt lub nie dość poważne? Mniejsza o to: ktoś przecież musi się dziwić nonsensom i idiotyzmom dyskursów ideologicznych, kręactwom i bezczelnym kłamstwom marketingu, oszustwom i hipokryzji w polityce, nieprawdom, głupocie nauki itp.

Jednak w 1967 roku Reinhardt mówi Bruce'owi Glaserowi: „Od dawna nie robiłem *cartoons* ani satyr, ponieważ wydaje się to już niemożliwe. Świat sztuki nie może już być tematem satyry. (...) Cały świat sztuki jest sprostytuowany [*whorish*] i żaden artysta nie mógłby już powiedzieć o innym artyście, że jest starą lub młodą kurwą.”²⁴ Słowa te są najwyraźniej świadectwem zniechęcenia, na które składa się zapewne wiele

czynników:²⁵ utowarowienie sztuki, która wydaje się już nie mieć własnego sensu poza sukcesem handlowym,²⁶ prostoduszna nieodpowiedzialność artystów. Ale również bezradność odczuwana wobec potęgi przemysłów ilustracyjnych: „Najlepsze obrazy [*pictures*], najbardziej skuteczne, znajdują się [odtąd] w magazynach i filmach”²⁷ – Reinhardt powtarza nieustrudzenie od lat czterdziestych. To zniechęcenie pozwala odkryć pewien nieuświadomiany element w rozumieniu jego postawy, a mianowicie walkę, by uwolnić się od wszelkiej formy alienacji, walkę, którą prowadził na wielu frontach, jako artysta (rzecz oczywista), ale także jako działacz polityczny, nauczyciel, pisarz czy krytyk sztuki. Wydaje się zatem, że Reinhardt chce powiedzieć Glaserowi, że pewna walka została przegrana, walka o pokazanie dokumentów sztuki będących zarazem historyczną dedukcją pojęcia sztuki nowoczesnej oraz ironiczną krytyką jej praktyk, dokumentów, jakie nie pozwalały mu już konfrontować się ze środowiskiem, którego wartości i sposobu funkcjonowania nie akceptował. Uważał, że ówczesne środowisko artystyczne zostało do cna skorumpowane przez instytucje sztuki, które – ‘przemysłowo’ i finansowo – narzuciły koncepcję artysty jako profesjonalisty i jako inżyniera świadomości (grafika, reklama, marketing itd.), niszcząc rozumienie sztuki jako intymnego procesu spełnienia i emancypacji. „Fala sztuki gorącej, nadętej i skompromitowanej (...) zalała rynki i zatarła w latach pięćdziesiątych wszystkie linie podziału oraz (...) przekształciła spokojną i godną profesję [artysty] w hałaśliwą i namiętą pogoń za zyskiem.”²⁸ Malarstwo stało się wówczas „zawodem polegającym na podobaniu się i sprzedawaniu.”²⁹

Pod koniec życia, nie rezygnując ze sprzedawania swoich obrazów, Reinhardt skupił się zatem na malarstwie, które przeżywał jako działalność emancypującą (bo najbardziej wolną ze wszystkich), choć bynajmniej nie pozbawioną swej mocy krytycznej przez to właśnie, że wpisywała się właśnie w *mainstream* abstrakcyjnego malarstwa jego czasów. Choć ożywcza, działalność ta nie była z tego powodu mniej subwersywna.

Malowanie [*a painting*] pozostaje jednak praktyką stosunkowo prywatną i indywidualną, a jego najbardziej swobodna i najbardziej abstrakcyjna forma nie stara się komunikować jakichś specyficznych informacji czy tematów. Fakt, że jest ono uniwersalne, niehistoryczne i niezależne od codziennej egzystencji, nie oznacza, że nie ma ono znaczenia. Niektóre osoby myślą, że jeżeli malowidło nie ma tematu lub nie jest obrazem [*picture*], to nie ma sensu. To nieprawda.³⁰

W tym wykładzie z 1943 roku Reinhardt przyznaje więc, że malarstwo jest praktyką „stosunkowo prywatną i indywidualną,” ale wyraża też przekonanie, że będzie nią „w coraz mniejszym stopniu,” aż wywoła ruch masowy, który je zdemokratyzuje. I widzieliśmy, że w tym samym wykładzie, podobnie jak Marks i Mondrian, Reinhardt wierzy, że „dzieła sztuki znikną, kiedy samo otoczenie stanie się rzeczywistością estetyczną.”³¹ W 1943 roku było trudniej niż dzisiaj zrozumieć, że owa ‘rzeczywistość estetyczna’ nie jest tą, która wyzwala człowieka, lecz tą, która podporządkowuje go organizacji społeczeństwa kapitalistycznego: formom urbanistyki dostosowanym do jego gospodarki (technika ‘dryfu’ Międzynarodówki Sytuacionistycznej stara się zerwać z tym podporządkowaniem) oraz handlowej ofercie przemysłu kulturalnego (tego, który Reinhardt zażarcie krytykuje, a mianowicie przemysłu ilustracji).

Dlatego też aktualny kontekst skłania do przemyślenia na nowo powyższych poglądów Reinhardta po to, aby wynaleźć nowe strategie, dzięki którym dzieła mogłyby znaleźć dla siebie miejsce w otoczeniu estetycznym, ponieważ horyzonty rewolucji estetycznej, oczekiwanej wówczas przez wielu artystów i filozofów, oddaliły się. Musimy zatem zrozumieć, że owo znikanie, roztapianie się dzieł w rzeczywistości należy pojmować na modłę aktywnego podboju, a nie pasywnej recepcji. Co prawda Reinhardt przytacza słynną formułę, przypisywaną błędnie Miesowi Van der Rohe: *Less is*

more, more is less, lecz dzieli ją na dwa zalecenia, które nadają jej precyzyjny sens: nie obciążać malarstwa abstrakcyjnego tym, co mogłoby ograniczać jego czystość („więcej znaczy mniej”³²) i nie robić z niego wartości komercyjnej czy politycznej („mniej znaczy więcej”³³).

„Biel jest »antyseptyczna, a nie artystyczna, stosowna i ładna na meblach kuchennych, ale nigdy nie jest sposobem wyrażania prawdy i piękna«.”³⁴ Ten dowcip Reinhardta jest wymierzony – nie sposób w to wątpić – w *Kompozycję suprematystyczną. Biały kwadrat na białym tle* (1918) Kazimierza Malewicza. Wzmacnia on chęć wyizolowania Reinhardtowskiego czarnego obrazu z wszelkiej innej rzeczywistości: przedmiotu absolutnego (*ab-solus*, odwiązany). A przecież Reinhardt mógłby równie dobrze powiedzieć, że biel jest dobra dla ścian domów, jak dla tych z *Domu Berlioza* (1914) Maurice’a Utrilla (Luwr) na przykład, domu, którego ściany – pomalowane na biało – zainspirowały malarza. Podobnie, jak kształty dachów i cienie fotografowane techniką czarno-białą przez Ellswortha Kelly’ego można uznać za spontaniczne wyłonienie się ‘rzeczywistości estetycznej,’ jakie Reinhardt wyobrażał sobie w latach czterdziestych, zanim obrał drogę malarstwa idealnego, będącego kresem ponadczasowego cyklu historii sztuki.³⁵ Lecz jeśli malarstwo miało stać się praktyką masową i demokratyczną, to nie od rzeczy byłoby zauważyć, że rzadko maluje się swoją kuchnię i swoje pokoje na czarno, podobnie zresztą jak ściany zewnętrzne, czego potwierdzeniem są... praktyki malarskie Claude’a Rutaulta i Bernarda Brunona.

Stawiamy tu zatem kilka tez odnoszących się do ciągów sztuki, których wpisanie w przedłużenie pracy i refleksji Ada Reinhardta uważamy za zasadne. Dwie pierwsze dotyczą możliwej ‘absorpcji’ praktyki malarskiej przez rzeczywistość, która staje się w ten sposób demokratyczna i estetyczna³⁶ (Rutault i Brunon). Dwie następne dotyczą warunków koniecznych do tego, aby posługiwanie się w sztuce ilustracją zachowało sens w aktualnej sytuacji samej sztuki (Laurent Marissal i Taroop & Glabel).

Claude Rutault pozostawia malowanie swoich obrazów ‘podwykonawcom,’ którzy realizują jego prace takim samym gestem, jak gdyby malowali swoje mieszkanie, ściany galerii sztuki czy jakiś budynek publiczny według konkretnego projektu/dzieła artysty. To on określa ramowe warunki realizacji, ekspozycji i wymiany, pozostawiając ‘podwykonawcom’ – kolekcjonerom – samo malowanie, jak również pewne wybory estetyczne, proponowane im podług różnych definicji. W 1973 roku, w *plótnie pojedynczym*, zostaje ustalony sposób postępowania Claude’a Rutaulta, określany odtąd jako definicja-metoda, a później de-definicja/metoda (d/m). Ostatnia pozycja de-definicji/metody w katalogu opublikowanym w roku 2016 nosi numer 657.

(...) Płótno rozpięte na blejtramie, pomalowane tym samym kolorem, co ściana, na której jest zawieszane. Można użyć wszystkich formatów standardowych dostępnych w handlu, które mogą być prostokątne, kwadratowe, okrągłe lub owalne. Zawieszenie jest tradycyjne.

Ta pierwsza d/m z 1973 roku – *plótno pojedyncze* – jest zresztą ‘zdublowana’ przez dwie inne: *obraz pojedynczy* (1996) oraz *malowidło pojedyncze* (2013).³⁷ Tworzenie – wymyślanie – odbywało się więc w języku i w pisaniu, podczas gdy większość wyborów estetycznych była pozostawiona właścicielom lub innym osobom, które, malując swoje pokoje, urzeczywistniają pomysły artysty; bez wątplenia dostrzec w tym można doświadczenie sztuki konceptualnej. Ktokolwiek *mógł* wziąć na siebie jedną lub wiele d/m i zrealizować ją lub je, malując na przykład swój salon lub ścianę własnego domu – oczywiście zgodnie z umową zawartą z artystą. Godne uwagi odwrócenie ról! To już nie artysta maluje, lecz ‘widz’ nabywca, przyjaciel, pracownik centrum sztuki. W ten sposób malowanie staje się działaniem dostępnym innym osobom niż sam artysta. Takim, które uczestniczą równie aktywnie w rzeczywistości zjawiska artystycznego, a więc w demokracji

praktyki malowania. Nasuwa się tu pewna uwaga na temat tego, co oznacza demokratyzacja, ponieważ często myli się ją z umasowieniem, na wzór masowych produktów komercyjnych. Jeżeli jakieś zjawisko z dziedziny sztuki nie jest masowe w tym sensie – tak jak książki, filmy i produkty pochodne związane np. z Harrym Potterem – wówczas jest nazbyt często uznawane za adresowane do wąskiego kręgu i elitarne, a więc niedemokratyczne.

Tymczasem pojęcie demokracji – władzy ludu, *kratos/demos* – ma dwa aspekty: prawny i praktyczny. Zgodnie z prawem w ustroju demokratycznym wszyscy obywatele mogą uczestniczyć w życiu politycznym, lecz rzadkie są kraje, w których głosowanie jest obowiązkowe; większość daje pierwszeństwo swobodnemu i równemu dla wszystkich dostępowi do tego prawa, z którego wynika możliwość odmowy. W *Państwie* Platon rozważa społeczeństwo z trzema wyspecjalizowanymi klasami – kupców, strażników i przywódców – do których wszyscy (kobiety i mężczyźni) mają swobodny dostęp, postanawiając kształcić się, aby zdobyć kompetencje nieodzowne do pożądanых zadań. Nie wszyscy są artystami, lecz wszyscy mogą nimi być, z nielicznymi wyjątkami, jak widzieliśmy powyżej.

Pragnienie sztuki, chęć uczestniczenia w jej nurtach i zawirowaniach, wybór kształcenia, które mogłoby do tego zbliżyć itp., ulegały od stulecia stopniowej, lecz znacznej demokratyzacji, odhierarchizowaniu i uwalnianiu od rynku, przynajmniej w świecie zachodnim – przeobrażenia pojęć dotyczących sztuki, dzieła, instytucji sztuki, twórczości/produkcji artystycznej itd. odegrały w tym istotną rolę. Pod takim właśnie kątem należy myśleć o demokratyzacji sztuki, jakiej oczekiwał Reinhardt, a d/m Claude’a Rutaulta mają w tym swój udział, co nie wyklucza skądinąd ich obecności na rynku sztuki. Uczestniczą w tym procesie demokratyzacji, czyniąc dostęp do uprawiania sztuki możliwym dla tych wszystkich, którzy sobie tego życzą. Nie byłoby rzeczą rozsądną oczekiwać od wszystkich, którzy malują kuchnię, mieszkanie lub fasadę domu, aby ogłaszali te prace jako sztuki

kę (na modłę Marcela Duchampa, który zmienia w ten sposób status i sens przedmiotów przemysłowych, określając je mianem *readymade*). Ale każdy może to robić i leży to w zasięgu wszystkich.

Praca mogłaby być materialnie identyczna, lecz jej sens i sposób jej doświadczania byłyby inne dla tych, którzy rozumieją, ogarniają i akceptują jej sens, oraz dla tych, którzy nie są do tego zdolni lub nie chcą się z nią utożsamiać. Taką właśnie drogę refleksji łączy Bernard Brunon spontanicznie z pracą Reinhardta. Zainspirowana czarnymi malowidłami w latach siedemdziesiątych, formułowana przezeń wówczas problematyka „poszukiwania możliwości malowania bez przedstawiania”³⁸ doprowadza go pod koniec lat osiemdziesiątych do połączenia praktyki malarza pokojowego z jego pracą jako artysty. „W roku 1989 praktyka artystyczna Bernarda Brunona przybiera postać firmy malarskiej nazwanej *That's Painting*” – pisze Jean-Baptiste Farkas. „Brunon objaśnia ten wybór w następujący sposób: »Stopniowo uświadamiałem sobie, że to malarstwo, które starałem się uprawiać w pracowni od siedmiu czy ośmiu lat, malarstwo, które niczego nie przedstawia, nawet jakiegoś obrazu abstrakcyjnego, uprawiałem tak naprawdę wtedy, gdy malowałem pokój. (...) Im mniej jest do oglądania, tym więcej do myślenia.«”³⁹ „W rzeczy samej, dzieła tego artysty nie polegają na niczym innym, jak na pracach remontowych, monochromatycznych, a w wielu przypadkach nawet białych. Przejście od wielkiej sztuki do »dobrze wykonanej roboty remontowej,« któremu zawsze »towarzyszą cierpienia« oraz pewne nostalgiczne pozostałości, jak na przykład podpis w tym samym tonie składany przez artystę na niektórych pomalowanych ścianach. Ścianach odświeżonych lub upiększonych, które przy okazji zapewniają artyście utrzymanie.”⁴⁰

Tego typu struktura ekonomiczna odpowiada temu, co Karol Marks określał terminem *Selbstbetätigung*, pracy niebezpośrednio produkcyjnej, działalności spontanicznej lub automanifestacji. Ilustrował ten typ rozwiązania przykładem przedsięwzięcia Johna Milтона, który w roku 1667 postanowił przestać liczyć na innych i sam wydał

swój poemat *Raj utracony*. „Milton stworzył *Raj utracony* z tych samych przyczyn, dla których jedwabnik produkuje jedwab. Było to działanie wynikające z jego natury. Sprzedał później swój produkt za 5 f. szt. Jednakże proletariusz literacki w Lipsku, fabrykujący książki (np. kompendia z dziedziny ekonomii) na zamówienie swego wydawcy, jest pracownikiem produkcyjnym, gdyż jego produkt jest już z góry podporządkowany kapitałowi i zostaje wykonany tylko dla pomnożenia tego kapitału.”⁴¹ Malowanie staje się więc dla Bernarda Brunona zarówno pracą zarobkową, jak i spełnieniem pewnego projektu artystycznego, strukturą ekonomii sztuki wpisaną w ogólne ramy ekonomii, oraz działaniem wolnym i autonomicznym, tzn. niewyalienowanym. Jest to godne uwagi co najmniej w dwóch punktach: z jednej strony następuje odwrócenie dynamiki alienacji, której głównym źródłem (ale bynajmniej nie jedynym) jest gospodarka kapitalistyczna, a z drugiej – powoduje równoczesne uniknięcie profesjonalizacji statusu artysty. Istotnie, uznanie 'dobrze wykonanej pracy remontowej' nie dotyczy tego, co czyni z *That's Painting* projekt artystyczny. Paradoksalne jest to, że struktura gospodarcza przedsiębiorstwa stanowi ramę, która pozwala tworzyć świat tak, jak się tworzy sztukę, tzn. uczynić z praktyki malarskiej działanie w świecie – jest to jeden z możliwych sposobów urzeczywistnienia idei Reinhardta. Dodajmy, że podpis, będący tradycyjnie znakiem autorytetu i kultowego statusu dzieła, odgrywa u Bernarda Brunona pewną rolę dialektyczną: początkowo ma funkcję porównywalną z funkcją podpisu 'R. Mutt' umieszczonego na pisuarze, czyli stwierdzeniem zmiany sensu pracy wykonanej w ramach działalności gospodarczej; „Lecz bardzo szybko – pisze artysta – kiedy ta działalność zyskała uznanie w świecie sztuki dzięki wystawom i zamówieniom kolekcjonerów, darowałem sobie podpis, który zresztą był tylko dla mnie, skoro, schnąc, zanikał.”⁴²

Podejście Laurenta Marissala jest całkiem inne. Jako 'malarz bez malarstwa, lecz nie bez działań malarskich' zwalcza on alienację bezpośrednio w pracy zarobkowej, zwłaszcza w *Pinxit* i *Pinxit II*.

Wszystkie ślady sztuki, tzn. jego działań malar-
skich, nie tylko walka o dezalienację (performan-
ce?) i malarstwo, nie tylko teksty, pisma czy druki,
ale również rysunki, komiksy itd. należy traktować
na tej samej płaszczyźnie, jako dokumenty sztuki.
Po rozszerzonym pojmowaniu sztuki przez Jose-
pha Beuysa, rozszerzonym pojmowaniu rzeźby
przez Rosalind Krauss, Marissal realizuje w ten
sposób rozszerzone pojęcie malarstwa. Malowanie
staje się działaniem malarskim, które przekształca
przestrzeń lub wręcz rzeczywistość, a działanie to
nie wzdraga się przed wykorzystywaniem ilustracji
jako jednego ze swych narzędzi, podobnie jak ilu-
stracja może zrealizować się w badaniach nauko-
wych dotyczących pierwotnej zbrodni sztuki. Ra-
dykalna swoboda działania – ‘Rób co chcesz’ (1534)
– oznacza w *Pinxit*⁴³ niezgodę na sprzedawanie
czasu ze swojego życia za nędzny zarobek na chleb
oraz wykorzystywanie działania malarskiego w celu
przelamywania ograniczeń narzucanych przez ten
model pracy najemnej. Oznacza nadawanie jej
w ten sposób zupełnie innego sensu: odzyskanie
czasu sprzedawanego pracodawcy, aby poświęcić
go na działania malarskie, dysponowanie gablo-
tą związkową, aby pokazywać w niej dokumenty,
ustanowienie niejawnej biblioteki książek czyta-
nych w ukryciu, przekształcenie przestrzeni pracy,
aby mieć toaletę dla personelu lub pomieszczenie
na posiłki itp. Łatwo zrozumieć, dlaczego w walce
‘związkowo-malarskiej’ rozróżnienie między figu-
ratywnością i abstrakcją schodzi na drugi plan: jest
ono teraz już tylko wyborem taktycznym w strategii
dezalienacji. Co prawda, kapitalistyczna organiza-
cja gospodarcza nie jest jedynym źródłem aliena-
cji. Mogą nimi być także religia i tradycje, rozrywka
i marketing polityczny, relacje międzyosobowe lub
wybór stylu życia, brak dochodów i życiowa ko-
nieczność zaakceptowania pracy najemnej, podob-
nie jak nadmiar majątku. Aby móc być filozofem,
Ludwig Wittgenstein odrzucił jakąkolwiek część
ogromnego spadku po ojcu.

Z programu życia wolnego, niewyalienio-
wanego, wynika zatem nie tylko walka polityczna,
ale również dyscyplina, refleksyjność, praca nad
sobą itp., i może się on wyrażać na różne sposo-

by: w sztuce, w pisaniu, w filozofii, w myśleniu
krytycznym, badaniach naukowych, działalno-
ści edytorskiej, w aktywizmie i podejmowaniu
rozmaitych wyzwań, lub po prostu w wyborze
sensownego zawodu. Komiks Laurenta Maris-
sala *LJCBD2006*,⁴⁴ którego współwydawcami są
Zakład Sztuk Plastycznych Uniwersytetu Rennes
2 oraz Centrum Filozofii Sztuki⁴⁵ Uniwersytetu
Paris I Panthéon-Sorbonne, jest równocześnie
pewnym wyzwaniem, pracą naukową, myśleniem
krytycznym, a na końcu także sztuką. Na pomysł
Jeana-Charles’a Agboton-Jumeau, by przedstawić
pracę Lefevre’a Jean Claude’a w formie komiksu
(fr. BD – *bandes dessinées*), autor reaguje krzy-
cząc: „Jako DB? Jako BD... To śmieszne... Twór-
czość LJC to przede wszystkim tekst!” A dwie
strony dalej spis treści ukazuje trzy ogromne
segregatory: aby dotrzeć do sensu LJC Archives
(metody pracy Lefevre’a Jean Claude’a) trzeba
bowiem wiele przeczytać, wykonać pewien wysi-
łek myślowy, odtworzyć konteksty intelektualne,
historyczne, instytucjonalne itd. Krótko mówiąc,
aby przerobić jego sztukę na rysunek, trzeba być
badaczem, krytykiem sztuki i interpretatorem,
jako że rysunek jest zarazem narzędziem inwencji
i sposobem utrwalania pomysłów, które najpierw
pomaga zbudować. Choćby najbardziej pomysło-
wy, rysunek jest tu zatem skromny i informacyj-
ny, czarno-biały, i współbrzmi z wieloma kartami
z archiwum, które, choć fikcyjne, przyjmują for-
mat często stosowany przez LJC Archives. Ten
komiks, którego tytuł nawiązuje do systemu ar-
chiwum Lefevre’a Jean Claude’a: *BDLJC2006*,
pozostaje dotychczas jedną z rzadkich prezentacji
całościowych twórczości tego artysty. Stanowi on
widzialny dowód skuteczności takiego instrumen-
tarium badania/rysunek, które Laurent Marissal
stosuje dzisiaj zwłaszcza w swojej pracy doktor-
skiej *Sztuka, zbrodnia*, która właśnie powstaje.

Praca kolektywu Taroop & Glabell jest roz-
ległym programem myślenia krytycznego w ogó-
le, drugim obliczem ‘szkodzenia głupocie,’ jak to
wyraża François Coadou,⁴⁶ programem, w którym
ilustracja jest zarazem narzędziem i metodą. A po-
zostaje wiele do zrobienia, czterysta lat po René

Descartes'ie, który – choć wyedukowany przez jezuitów – stworzył podwaliny metody krytycznej w filozofii. Istotnie, tak jak to zalecał, należy raz jeden poddać krytycznej refleksji wszystko, czego nauczyliśmy się w szkole, w domu, w mediach czy w pracy, ponieważ między naiwnością dzieciństwa, beztroską młodości, bezwładem wieku dorosłego czy gnuśnością jesieni życia istnieje sporo wiedzy, przekonań czy wierzeń, które nie przynoszą nam zaszczytu. Krytyczne ostrze rysunków – ilustracji – Taroopa & Glabela może dotyczyć niektórych uroszczeń naukowych (genu Boga) lub ekstrawagancji filozoficznych (kolektywistyczne utopie Charles'a Fourriera), lecz wymierzone jest przede wszystkim w wiedzę, jaką kierujemy się w życiu codziennym, w mądrość ludową, w rozumienie zjawisk kształtowane przez media, w nasze wybory konsumenckie, w cuda religijne oraz kłamstwa marketingu itd. Wbrew pozorom istotę tego podejścia należy uznać za kartezjańską, lecz jest to krytyka uogólniona i posunięta do skrajności, na sposób Nietzschego, tyle że bez jego bredni (antysemityzmu, mizoginii, etyki wiktoriańskiej itp.). Nie należy sądzić, że podejście tego kolektywu artystów, stworzonego w roku 1993, polega na wyśmiewaniu wszystkiego (mimo, że znaczna część ich twórczości to czyni) ani że polega ono na atakowaniu wszystkiego, co jest drogie naszym społeczeństwom (choć potem niewiele pozostaje już do obrony), lub że nie oszczędza ono nikogo ani żadnego przekonania. Wręcz przeciwnie, ono nas broni, kiedy usiłujemy nie pleść głupstw. Jako dowód, że Taroop & Gabel nie ośmieszają wszystkiego, niech posłuży seria prac, które poprzestają na zreprodukowaniu powiększonych okładek książek, z powodu których ich autorów skazano na stos (*Le bûcher pour les livres et leurs auteurs* [Stos dla książek i ich autorów], 1993). Niekiedy za jedno słowo, a najczęściej za swobodne dociekanie prawdy, zawsze z powodu niewysłowionej głupoty duchownych. Wykonując taką pracę, trzeba być przede wszystkim historykiem, podczas gdy umiejętności są świadomie marginalizowane, lecz prace te – które z trudem nazwalibyśmy jeszcze dziełami (ale dlaczego?) – wymagają myśle-

nia bystrego i wrażliwego, myślenia, które budzi śmiech – lub wprawia w drżenie – widza. Miesza ono grubiaństwo obsceniczności z finezją „humoru platonicznego.”⁴⁷ Czy to grubiaństwo? *Logotyp* z 2000 roku Taroopa & Glabela zawiera schematyczny rysunek Łuku Tryumfalnego otoczony dwoma słowami: grubiaństwo czy wulgarność? Będący symbolem patriotycznej męskości, paryski łuk jest poza tym tematem serii pocztówek zatytułowanych *Opération Paris ville décente* [Operacja Paryż miasto przyzwoitości],⁴⁸ na których majtki naklejone na monument kryją zarówno sterzące części anatomiczne, jak i kształty narodowego monumentu budzące wiadome skojarzenia. Pocztówki te są podpisane Letaris (autor działający od 1995 roku), co sugeruje, że program sztuki jako myślenia krytycznego nie jest ekspresją artystyczną w utartym znaczeniu tego słowa, lecz podziałem spojrzeń na świat pomiędzy różne wrażliwości i tożsamości, które przyjmują m.in. takie nazwy własne lub nazwiska, jak: Taroop & Glabel, artyści szczęśliwi, Ernest T., Letaris – wszyscy będący członkami stowarzyszenia artystów malujących ręcznie.⁴⁹ Rysunek reprodukowany w tym samym katalogu z Nantes, zatytułowany *Aby wyjaśnić (?) sytuację*, jedynie gmatwa konstelację podmiotów zaangażowanych w projekt, a przynajmniej nazwisk ich twórców. Jako historycy epoki, w której Kościół po prostu palił autorów z powodu takich idiotyzmów, jak pępek Adama na ilustracji, Taroop & Glabel biorą na siebie zadanie empirycznego szukania dowodów w *Bóg nie kocha religii*,⁵⁰ jednej z tych znakomitych publikacji artystów, które – podobnie jak *Stos dla książek i ich autorów* – poprzestają na zreprodukowaniu dokumentów, bez najmniejszego komentarza. To wystarcza, by wzbudzić wybuchy śmiechu lub dreszcze smutnej zadumy, w zależności od sytuacji: ukryte w świecie to, co nieprzemyślane, pozostaje niewidzialne. Projekt Taroopa & Glabela karmi się zatem zdolnością krytyczną człowieka, uznając każdego za zdolnego do rozpoznania głupoty w świetle reflektorów sztuki. W ten sposób duet artystów stworzył prawdziwy traktat semiologiczny zatytułowany *Aucune photo ne peut*

rendre la beauté de ce décor [Żadne zdjęcie nie może oddać piękna tej scenerii],⁵¹ traktat adresowany do wszystkich teoretyków, którzy pochylają się nad sławetną problematyką tekstu i obrazów. Książka ta reprodukuje bowiem dosłownie obrazy z prasy codziennej z ich podpisami, jedne bardziej zaskakujące niż drugie, niektóre przez swoją tautologiczną banalność, inne przez kompletny brak związku tekstu z obrazem, a jeszcze inne przez niedorzeczność charakteryzującą się zapomnieniem sensu słów lub ślepotą na to, co przedstawiają zdjęcia. Jest to krytyczna pedagogika na użytek dorosłych, śmieszna i skuteczna, pozostawiająca wszakże pewną tajemnicę na płaszczyźnie teoretycznej i stawia pytanie: co wywołuje efekty komiczne? Przepastne rozbieżności między obrazem i tekstem, jak gdyby redaktorzy nie widzieli, co oglądają, ani nie rozumieli tego, co mówią. Czy to możliwe? A to nie jest rzecz bez znaczenia w przypadku organów prasowych, które powinny przynajmniej informować swoich czytelników, jeśli nie dostarczać im kulturalnej strawy. Nawet jeśli historycy zaczęli już pisać historię naukowego błędu, to wciąż nie istnieje nauka o głupocie. A przecież ktoś powinien móc ją wytykać wszędzie tam, gdzie ona nas obraża i wypacza myśli współobywateli, niezależnie od formy, jaką przybiera. Taroop & Glabla wypełniają tę lukę, czyniąc ze sztuki krytyczne instrumentarium myślenia zanurzonego w zezwierzęceniu świata. Niektórzy zwróciliby jednak uwagę, że ani głupoty, ani zezwierzęcenia nie można uznać za cechy zwierząt.

Tak, jak Reinhardt myślał już w 1943 roku, dzieła sztuki, w tradycyjnym znaczeniu obiektu-fetysza, niemal świętego, oddzielonego od świata ramą lub cokołem, ustępowały stopniowo miejsca innym typom eksperymentów. Czterej artyści przedstawieni wcześniej pokrótce każą nam sądzić, że to znikanie dzieł, które Reinhardt wyobrażał sobie jako ich wchłanianie w rzeczywistość lub przez rzeczywistość (ewentualnie estetyczną), może dotyczyć zarówno malarstwa pojmowanego jako praktyka malowania, jak i ilustracji, do których mogą należeć zwyczajne reprodukcje rzeczywistości i dokumentów (*Stosy...* Taroopa &

Glabla), a także fotografia. Rezygnacja z wyobrażenia dzieła oddzielonego ramą i odseparowanego od świata skłania do zmiany pojęcia sztuki, do jego poszerzenia w taki sposób, aby dzieła – a tym bardziej arcydzieła – zostały zastąpione dokumentami, eksperymentami, przedmiotami (tzn. *pieces of art* lub *works*), a wszystkie te kawałki rzeczywistości wtapiały się w nią poza specyficznym kontekstem, który przekształca je w czynniki sztuki. Jak Guy Debord wyraził się w roku śmierci Reinhardta, kiedy sztuka „konstytuuje się jako sztuka niezależna w nowoczesnym znaczeniu (...) stając się indywidualnym wytwarzaniem odizolowanych dzieł (...), to jej niezależna afirmacja jest początkiem jej roztapiania się.”⁵² Dochodząc do granicy sztuki nowoczesnej, Reinhardt przyczynia się w istotny sposób do tego jej rozplywania się: czynność malowania góruje odtąd nad dziełem, a tworzenie ulega racjonalizacji dzięki analizie kontekstu historycznego, społecznego i artystycznego, poprzez teksty i rysunki, dokumenty sztuki.

Drugą konsekwencją, którą zaliczenie tych czterech artystów do następców Reinhardta pozwala zrozumieć, jest to, że spór malarstwo/ilustracje (*paintings/pictures*), w którym Reinhardt opowiedział się za tym pierwszym, a przeciwko tym drugim, można interpretować nie ze względu na formy figuratywne przeciwstawiane formom niefiguratywnym, lecz w odniesieniu do użytków, jakie z nich się czyni. Użytków, które – odwołując się do Marksa – podzieliliśmy na dwie kategorie w zależności od typu lub stopnia alienacji, którą mogą one za sobą pociągać. Bycie wydawcą, podobnie jak uprawianie ilustracji, nie determinuje sensu tych zaangażowań: widzieliśmy to w przypadku Johna Milтона, wydawcy (nakładem autora) własnego poematu, i przeczuwamy, że podobnie ma się sprawa z Reinhardtem i jego ilustracjami. Rzeczywiście, podkreślaliśmy, że ten ostatni zwalczał alienację zarówno jako aktywista polityczny i ‘reporter’ w młodości, jak i jako artysta w okresie późniejszym. Jego twórczości ilustratorskiej nie sposób umieścić w dezalienujących ramach przemysłu kapitalistycznego, na których określenie nie dysponował on jeszcze

ustalonym terminem: „komunikacja (...), reklama masowa lub przemysł obrazu,”⁵³ który pod piórem Guy Deborda stanie się ‘społeczeństwem spektaklu,’ nowym obliczem kapitalizmu. Reinhardt stwierdza przytomnie, że przemysł kulturalny (prasa, kino, reklama itd.) przywłaszcza sobie to, co wcześniej było niemal wyłączną prerogatywą artystów, a mianowicie obraz jako ilustrację. W jego czasach, z jednej strony, artysta nie może już konkurować z potęgą i możliwościami przemysłu, a z drugiej – żadnego sensu nie ma wkładanie w złocene ramy tego typu ilustracji, jakie te przemysły wymyślają i produkują. Schroniwszy się w Stanach Zjednoczonych, Ernst Cassirer obserwuje w tym samym okresie narodziny przemysłu *mass-mediumów*, który interpretuje w kategoriach technologii mitu: „Odtąd można mity wytwarzać w takim samym znaczeniu i według tych samych metod, co jakąkolwiek inną nowoczesną broń, jak karabiny maszynowe czy samoloty.”⁵⁴

Dzisiaj mówi się otwarcie o ekonomii uwagi, a określenie to jest wyznaniem winy: nie pozwalać świadomości konsumentów chodzić samopas i ciągle rozwijać strategie mające na celu zawładnięcie i manipulowanie nią. Czy to w odpowiedzi na *Dwanaście reguł dla Nowej Akademii* Reinhardta z roku 1957, Yves Citton formułuje w 2014 roku *Dwanaście maksym ekologii uwagi*?⁵⁵ Interesująca jest jego propozycja, aby raczej „nauczyć się wybierać swoje alienacje”, niż dążyć do radykalnej emancypacji (maksyma 5). Koncepcja dzieła otwartego Umberta Eco zmierza w tym samym kierunku, stawiając hipotezę, że sztuka daje odpowiedź właśnie na problematykę alienacji, lecz że dezalienacji nigdy nie osiąga się raz na zawsze. Eco przyznaje, że inspirację czerpał z Karola Marksa, podczas gdy idea rewolucji permanentnej jest raczej anarchistyczna: „Rewolucja trwa permanentnie...”⁵⁶ – pisze Pierre-Joseph Proudhon.

Nawet jeśli Reinhardt twierdził, że ‘powody malowania’ i ‘powody ilustrowania’ stanowią ‘zupełnie inne cele,’ to możemy uznać, że jego inspiracja działa w pracach czterech artystów prezentowanych tutaj przykładowo, ponieważ w obu przypadkach – malarstwa i rysunkowych

objaśnień sztuki nowoczesnej – buntował się on przeciwko kierunkowi, w którym ewoluował świat, z czym się nie zgadzał. Ten, kto chce się uniezależnić, uniezależnia się równie dobrze przez sztukę, jak przez działanie polityczne, jest to kwestia postawy życiowej. Takie podejście potwierdza, że kiedy znajduje on schronienie na polu abstrakcji, to trzeba się w tym dopatrywać nie jakiejś pokusy mistycznej, lecz woli uchronienia sztuki przed jakimkolwiek wykorzystaniem nieartystycznym, jakie próbowano by jej narzucić: ideologicznym, politycznym, mistycznym, estetycznym itp. Ale jak wobec tego interpretować fakt, że porzucił on swoje *comics* na temat sztuki? Reinhardt umarł kilka miesięcy po wywiadzie, w którym podzielił się z Bruce’em Glaserem stwierdzeniem braku skuteczności, mniej więcej od lat sześćdziesiątych, swoich karykatur świata sztuki. Bardziej niż rezygnację, należy w tym widzieć raczej odmowę kontynuowania działalności, w której sensie przestał się już odnajdywać.

Problem polega więc na tym, w jakich warunkach i kontekstach uprawianie ilustracji może jeszcze dzisiaj zachowywać jej wymiar emancypacyjny i dezalienujący. W świetle powyższych analiz, nasuwa się kilka cząstkowych odpowiedzi.

Praktyka ta musi odbywać się poza procedurami przemysłu obrazów, czyli przede wszystkim poza jego celami, coraz bardziej nastawionymi na manipulowanie świadomością ludzi. Żłudne jest przekonanie, które towarzyszy wyobrażeniu artysty jako inżyniera świadomości, że sens obrazu zawiera się całkowicie w nim samym, że tkwi w nim niezależnie od użytku, jaki się z niego czyni, od kontekstu jego użycia, od sposobu patrzenia nań oraz od intencji, z jakimi się go wykorzystuje lub ogląda. O sztuce trzeba myśleć inaczej, czyli zmienić jej pojmowanie, aby nie trzeba już było rozpatrywać jej wyłącznie poprzez jej dzieła, i aby nie trzeba już było oddzielać dzieł od rzeczywistości. Reinhardt przyczynia się do tego na różne sposoby, lecz najbardziej przemalowując swoje obrazy: to jest ‘bomba z opóźnionym zapłonem,’ gdyż po odejściu malarza jego czarne obrazy miały stracić możliwość dostosowywania się do ideału,

który zdefiniował w sposób następujący: „Przedmiot, który jest świadomy siebie (*nie ma nieświadomości*), idealny, transcendentny, nieświadomy niczego poza sztuką” (por. cyt. powyżej). To prawda, że oddzielony od rzeczywistości, czarny obraz Reinhardta nie daje się ostatecznie oderwać od jego autora, tzn. że jest nierozzerwalnie związany z projektem, który doprowadził do jego powstania.

W gruncie rzeczy chodzi więc o dylemat, czy organizacja naszych społeczeństw daje się jeszcze pogodzić z wolnością indywidualną, umożliwiając wyzwającą dynamikę. Reinhardt zadawał sobie to pytanie w odniesieniu do społeczeństwa spektaklu i *mass-mediów*, ale dzisiaj jest to społeczeństwo cyfrowe, które – od ekranów do wszechobecnego monitoringu – gruntownie zmienia nasze sposoby życia. Jak uprawiać ilustrację w przestrzeni kulturowej nasyconej obrazami i nie stać się trybikiem w alienującej mechanice? Gdzie umieścić w tym kontekście Reinhardtowską opozycję między malarstwem a ilustracją? Musimy szukać odpowiedzi na te wszystkie pytania w skrajnie skomplikowanej sytuacji świata, w którym nakładające się na siebie kryzysy stwarzają wrażenie błahości w zestawieniu z nimi wszystkiego innego, w tym sztuki, która – cokolwiek się wydarzy – nie zmieni biegu rzeczy i nie zapobiegnie handlowaniu bronią i wojnom, nie ograniczy zanieczyszczenia środowiska naturalnego, hiperbolicznego wzrostu zużywanej energii i zmiany klimatycznej. Która nie powstrzyma postępującej merkantylizacji wszystkich aspektów życia, upadku polityk publicznych i pogłębiania się nierówności, która nie przeobrazi sposobu życia konsumentów, ‘solucjonizmu’ technologicznego oraz niezdolności gospodarki kapitalistycznej do myślenia o spowolnieniu wzrostu. I tak dalej.

To wszystko prawda, ale sztuka będzie zawsze tam, gdzie się jej nie spodziewamy, albo nie będzie jej w ogóle! Ostatnio wychwalano kreatywność artystów i chciałoby się ją zaprząć w służbę kapitalizmu. Daremny trud! Ponieważ, jak pisze ze wszech miar słusznie Reinhardt, „Sztuka-jako-sztuka zawsze budziła i będzie budzić niepokój filozofów, kapłanów, polityków, profesorów,

patriotów, prowincjuszy, właścicieli, dumnych posiadaczy, prymitywów, poetów, psychiatrów, drobnomieszczan, pensjonariuszy, plutokratów, biedaków, stręczycieli, tych, którzy żerują i szukają przyjemności.”⁵⁷ Jeżeli sztuka nie budzi niepokoju liberalnych przedsiębiorców, którzy chcieliby naśladować jej wyobraźnię lub jej pomysłowość, to dlatego, że stała się czymś innym niż sztuka. Pod tym względem sztuka stanowi niezrównany wzorzec myślenia krytycznego, ponieważ można o niej myśleć i ją uprawiać tylko w trybie odmowy, i może ona być postawą emancypacyjną jedynie przez dezalienującą negację. Pionierska postawa Reinhardta pomaga nam to rozumieć.

Skąd jednak mamy wiedzieć, gdzie sztuka naprawdę nie jest oczekiwana? Gdzie nacisnąć, aby zabolalo? Artysta jest według Reinhardta tym, który interpretuje i który interpretuje siebie: „Nie jest rzeczą dobrą dla artysty sprawiać wrażenie, że nie wie, co robi, podczas gdy każdy inny człowiek wie, co robi, albo mówić, że nic nie jest złe, lub że jest to »sprawa osobistej oceny«, lub że »czas pokaże«, co nie jest dobre. Artystów, którzy pozostawiają innym, a zwłaszcza tym, którzy tego nie wiedzą, rozstrzyganie o tym, co jest dobre, powinno się przywiązać do ramy i dźgać pędzlem.”⁵⁸ Artysta nigdy nie jest tylko artystą, jest przede wszystkim badaczem i interpretatorem; stara się – i będzie się starał zawsze – zrozumieć, gdzie, kiedy i jak działać jako artysta. Czasem jest to wspaniałe malarstwo, czasem zaskakujące teksty, a czasem zabawne *comics*. Reinhardt wybrał malarstwo w opozycji do ilustracji – przynajmniej to daje nam do zrozumienia. Lecz łączą się one ze sobą na jednym z jego rozweselających rysunków, gdyż artysta przyjmuje postawę bojownika, nie *na* obrazie figuratywnym, lecz *za* obrazem abstrakcyjnym jako jego autor, a informuje o tym jeden z jego *comics*.

Przypisy

- ¹ Marcel Duchamp, „Interview by Dorothy Norman,” *Art in America*, no. 4 (July–August 1969): 38.
- ² „An Interview with Ad Reinhardt,” wywiad przeprowadzony przez Bruce’a Glasera, 1966–1967, w *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Barbara Rose, red. (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1975), 14.
- ³ Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique* [Ad Reinhardt. Malarstwo nowoczesne a odpowiedzialność estetyczna] (Chatou: Éd. de la Transparence, 2011). Online: hal-01320528.
- ⁴ Oscar Wilde, *Portret Doriana Graya*, tłum. Maria Feldmanowa (Kraków: Zielona Sowa, 2006), 85.
- ⁵ Ad Reinhardt, „Twelve Rules for a New Academy,” 1957, w *Art-as-Art*, 206.
- ⁶ „An Interview with Ad Reinhardt,” w *Art-as-Art*, 13.
- ⁷ Ad Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration,” 1943, *Art-as-Art*, 47–49.
- ⁸ „Chronology by Ad Reinhardt,” 1967, *ibidem*, 7 i 8.
- ⁹ Ad Reinhardt, „The Black-Square Paintings,” 1963, fragment z roku 1961, *ibidem*, 82.
- ¹⁰ *Ibidem*, 82–83.
- ¹¹ Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” 1962, w *Art-as-Art*, *ibidem*, 56.
- ¹² Ad Reinhardt, „Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square,” 1960 (?), *ibidem*, 84. Problem datowania: choć opatrzony jest datą 1960, to w aparacie krytycznym mowa jest o tym, że został „napisany w roku 1963, a opublikowany w Nowy Jorku w (...) *Artforum* z marca 1966 roku” (s.84).
- ¹³ Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration,” w *Art-as-Art*, 49.
- ¹⁴ „Chronology by Ad Reinhardt,” *Art-as-Art*, 6.
- ¹⁵ *Ibidem*, 7.
- ¹⁶ *Ibidem*, 6.
- ¹⁷ Ten sam korpus był pierwotnie eksponowany w Malmö Konsthall w Szwecji w 2015 roku, a następnie w Espoo Museum of Modern Art (EMMA) w Finlandii, w roku 2016. Trudno mi pominąć milczeniem fakt, że w Luksemburgu Ad Reinhardt został wykorzystany dla przydania wartości prezentacji innych artystów współczesnych, których praca nie miała nic – albo miała bardzo niewiele – wspólnego z jego twórczością.
- ¹⁸ Informacje dostarczone przez Ad Reinhardt Foundation. Podziękowania dla Lisy Cherkerzian za wszystkie te szczegóły, a także za wskazanie mi najnowszej publikacji dotyczącej ilustracji Ad Reinhardta: Jason E. Hill, *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture* (Oakland: University of California Press, 2018).
- ¹⁹ Na przykład: *How to Look. Ad Reinhardt Art Comics*, Kristine Bell i Anna Gray, red. (Ostfildern: Hatje Canz, 2013).
- ²⁰ Walter Benjamin, „O języku w ogóle i o języku człowieka” (1916), tłum. Adam Lipszyc, *Literatura na Świecie*, nr 5–6 (2011): 7–25.
- ²¹ Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” 1962, w *Art-as-Art*, 53.
- ²² „An Interview with Ad Reinhardt,” w *Art-as-Art*, 14.
- ²³ Por. Leszek Brogowski, „L’humour platonique,” w *Le Witz. Figures de l’esprit et formes de l’art* (Bruxelles: La Lettre Volée, 2002); online: hal-03251053.
- ²⁴ „An Interview with Ad Reinhardt,” *Art-as-Art*, 14.
- ²⁵ W „The Next Revolution in Art” z 1964 roku (*Art-as-Art*, 59) Reinhardt wskazuje trzech głównych wrogów ‘artysty-jako-artysty.’ Pierwszy z nich to sam artysta, kiedy obnosi się z własnym ego (we wszystkich znaczeniach tego słowa), jak to czynił na przykład poeta John Ciardi, który zastanawiał się podczas dyskusji z udziałem Reinhardta, czy jeden z jego przyjaciół „zakochał się w swojej modelce zanim ją namalował czy zakochał się w niej podczas malowania, czy już po jej namalowaniu” (Skowhegan Lecture, Madison, Maine, 21 lipca 1967 – kiedy przygotowywałem moją książkę o Reinhardcie, Ad Reinhardt Foundation z Nowego Jorku udostępniła mi pewną liczbę ineditów, które pozostają w moim archiwum, zob. Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt*, 11). Drugim wrogiem są ci wszyscy, którzy czerpią ze sztuki zyski, wreszcie trzecim jest „społeczeństwo utylitarystyczne, zachłannie kupujące, eksploatujące,” któremu brakuje wielkoduszości, aby myśleć o postawach bezinteresownych, w sztuce lub gdzie indziej. „Sztuka jest bezużyteczna” – pisze Oscar Wilde, por. Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt*, 2. Te trzy motywy wrogów sztuki powracają często w tekstach Reinhardta.
- ²⁶ W Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* (Chicago: University of Chicago Press, 1983, przekład francuski 1989), autor przypisuje światowy sukces ekspresjonizmu abstrakcyjnego polityce kulturalnej Stanów Zjednoczonych oraz kontekstowi międzynarodowemu, ekonomicznemu i politycznemu. Wynikał z tego m.in. masowy akces Zachodu do społeczeństwa konsumpcyjnego oraz twórczość artystyczna w znacznym stopniu podporządkowana prawom rynku. Ta analiza jest stosunkowo bliska tej, którą można rozpoznać w pismach i rysunkach na temat sztuki Ada Reinhardta. Należy natomiast zachować ostrożność w stosunku do teorii spiskowych, które wolą dopatrywać się w tym sukcesie ręki CIA, która – także w okresie macCarthyizmu – miałaby wspierać wielkie ‘gwiazdy’ tego nurtu, w tym niektórych byłych komunistów, zwłaszcza Jacksona Pollocka, Roberta Motherwella, Willema de Kooninga czy Marka Rothko, którzy oczywiście niczego nie podejrzewali. Ta akcja CIA miałaby na celu narzucenie ideologii American way of life (por. Frances Stonor Sanders, „Modern art was CIA »weapon«,” *Independent*, 22.10.1995,

online, lub Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? CIA and the Cultural Cold War*, 1999, przekład francuski: *Qui mène la danse? La CIA et la guerre froide culturelle* (Paris: Denoël, 2003); w 2020 roku historia ta została nawet opowiedziana w komiksie Onofria Catacchia, *Pollock Confidential*, który ukazał się w Éditions du Chêne). Reinhardt był co prawda członkiem KPUSA, lecz – wierny sobie i swoim przekonaniom – przeciwstawiał się gwałtownie ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu, ideologii społeczeństwa *mass-médiów* i konsumpcji. Skądinąd niektóre rysunki Reinhardta na temat sztuki nowoczesnej ukazały się w czasach maccartyzmu (1950, 1951, 1953, 1954).

²⁷ Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration,” w *Art-as-Art*, 47.

²⁸ Ad Reinhardt, „The Artist in Search of a Code of Ethics,” 1960, w *Art-as-Art*, 161.

²⁹ Ad Reinhardt, „Interview conducted by Dr. Harlan Phillips,” około roku 1964, niepublikowany (zob. wyżej, przypis 24).

³⁰ Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration,” w *Art-as-Art*, 47.

³¹ Ibidem, 49.

³² Ad Reinhardt, „Twelve Rules for a New Academy,” w *Art-as-Art*, 204.

³³ Ibidem, 205.

³⁴ Ibidem, 206.

³⁵ Zob. zwłaszcza Ad Reinhardt, „Five Stages of Reinhardt’s Timeless Stylistic Art-Historical Cycle,” 1965, w *Art-as-Art*, 10.

³⁶ Dwukrotnie odwołuję się w mojej książce o Ad Reinhardcie do Claude’a Rutaulta, wpisując go już wówczas do grona następców Reinhardta; raz cytując wykład Ghislaina Mollet-Viéville’a zatytułowany „Gra tautologii w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku: Frank Stella, Robert Morris i Claude Rutault” (Brogowski, *Ad Reinhardt*, 133, przypis 5), a drugim razem sugerując już, że gra o pewną formę demokratyzacji malarstwa toczy się już w pracy Rutaulta (ibidem, 140, przypis 51). Rutault starał się pozyskać moją książkę i obiecaliśmy sobie, że o niej podyskutujemy (e-mail z 20.01.2012, w archiwum autora), lecz nieprzewidziane życiowe przypadki to uniemożliwiły.

³⁷ Claude Rutault, *dé-définitions/méthodes 1973–2016*, w Genewie, MAMCO, 2016, s.2051.

³⁸ E-mail Brunona z 4.01.2024, w archiwum autora.

³⁹ Jean-Baptiste Farkas, „Beaucoup plus de moins: l’art et ses logiques soustractives,” *Palimpseste*, nr 5 (2021): 27. That’s Painting była firmą zarejestrowaną w 1991 roku jako DBA („Doing Business As”) w rejestrze handlowym hrabstwa Harris, w Houston (Teksas); Brunon zamyka That’s Painting w roku 2016. Strona internetowa: thatspainting.com. Zob. Bernard Brunon, „Entretien avec Pascal Beausse,” kwiecień–maj 2007, w *That’s Painting Productions* (Amsterdam: Roma Publications – Paris: Yvon Nouzille, 2008), 90–93.

⁴⁰ Jean-Baptiste Farkas, *De plus en plus de mois. Logiques soustractives de l’art*, praca doktorska pod kierunkiem Leszka Brogowskiego, obroniona 21 października 2022 roku na Uniwersytecie Rennes 2, s.264.

⁴¹ Karol Marks, *Teorie wartości dodatkowej*, przekład zespołowy, w Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 26 (Warszawa: Książka i Wiedza, 1979), 464.

⁴² E-mail B. Brunon do autora, cytowany powyżej.

⁴³ Éditions Incertain Sens, Rennes, 2005.

⁴⁴ Éditions Incertain Sens, 2006.

⁴⁵ Centrum to było częścią pracowni naukowej Filozofie współczesne.

⁴⁶ Johann Taroop i Vasily Glabel, *Vous en chiez jusqu’à la fin des temps* (Paris: Sémiose éditions, 2006), 5–10.

⁴⁷ Leszek Brogowski, „L’humour platonique, ou de l’ironie à distance” [Humor platoniczny, czyli o ironii na odległość], w *Witz. Figures de l’esprit et formes de l’art* (Bruxelles: La Lettre Volée, 2002), 37–54. Online: hal-03251053.

⁴⁸ Éditions Incertain Sens, Rennes 2011.

⁴⁹ *Aïe! Les artistes heureux, Ernest T., Letaris et Taroop & Gabel*, katalog wystawy w Muzeum Sztuk Pięknych w Nantes, Burozoïque, Nantes 2007, na odwrocie okładki.

⁵⁰ Sémiose éditions, Paris 2012.

⁵¹ Sémiose éditions, Paris 2009.

⁵² Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967, w *Œuvres* (Paris: Gallimard, seria „Quarto,” 2006), § 186, s.845.

⁵³ Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration,” *Art-as-Art*, 47.

⁵⁴ Ernst Cassirer, *Mit państwa*, tłum. Anna Staniewska (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2006), 313.

⁵⁵ Zob. Yves Citton, *Pour une écologie de l’attention* (Paris: Seuil, seria „Points essais,” 2012), 303 nn.

⁵⁶ Brogowski, *Ad Reinhardt*, 110 nn.

⁵⁷ Reinhardt, „The Next Revolution in Art,” 59–60.

⁵⁸ Ad Reinhardt, „The Artist in Search of a Code of Ethics,” 1960, w *Art-as-Art*, 162.

SUM MA RY

Leszek BROGOWSKI

TO BE OR NOT TO BE OF ART: AD REINHARDT'S POLITICAL CARICATURE AND THE IDEA OF PAINTING FOR ONESELF

Leszek Brogowski's book *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique* [Ad Reinhardt. Modern Painting and Aesthetic Responsibility], published in 2011 (on line: hal.science.hal-01320528), delves into the abstract - monochromatic, black - painting of this artist, stressing the relationship it has with history; however, the book is illustrated with his satirical drawings 'explaining' modern art. This essay aims at rethinking the relationship between the artist's black, non-reproducible paintings from the years 1950-1960 and the 'illustrations' which he continued to create until nearly the end of the 1950s. According to Ad Reinhardt, it is not one's life experience, but history that constitutes the founding reality of modern art: such is the purpose of desubjectivizing creative procedures and the role of interpreting history in his work. The painter does not put the inexpressible on the canvas, and his caricatures remain elements of the interpretation - in their tongue-in-cheek manner they complement Reinhardt's poetic manifestos which attribute a crucial role in the creative process to language. The 2011 book revealed surprising analogies between these texts and the way George W. F. Hegel understood history, as well as between them and texts by some anarchist authors. An artist must position themselves in relation to history being an indivisible whole, and describe "art-as-art" in the words of other artists in order to practice art differently than all of them, to interpret the past and replace the outdated methods of creation. This is the pattern of modern art, the age of reason and ethics: to recapitulate history, as it gives meaning to its parts and components (Hegel), in order to finally say "no" to what art used to be in the past (anarchists). The second, main thesis of the book concerns the aesthetic responsibility of the artist. How to practice art using rational freedom, the freedom that accounts for historical conditions, as described by Hegel, and not the freedom

stigmatized by Leibniz as a whim? Any artist's freedom is their autonomy. They should neither be an epigone drifting with the currents, nor a professional seeking perfection in its rules, or a genius arbitrarily imposing their choices. Since, while each artist is autonomous, being the only foundation for their artistic choices, works of art are not autonomous as they remain related to the evolution of painting processes throughout history. This dualism - artists' autonomy and the historical conditioning of artworks - gives rise to the most subversive and nonconformist aspects of Reinhardt's art, which often remain overlooked. "There is no mindless working or mindless non-working." Reflection and painting are more important than producing artistic objects - artworks, paintings or illustrations.

Reinhardt's texts are consequently marked by negations and rejections, starting with ["Abstraction vs. Illustration"] from 1943, or "Abstract Art Refuses" from 1952, and they describe the evolution of his own painting practice - starting in 1930 - towards black paintings being "as high as a man, as wide as a man's outstretched arms." In 1960 the artist described them as "a pure, abstract, non-objective, timeless, spaceless, changeless, relationless, disinterested painting." So how can we explain the fact that at the last stage of his painting's evolution the artist continued to create his *comics* until 1956?

Reinhardt devoted last six years of his life to painting the black canvases. Various forms of negation in his texts (rejections, refusals and refutations, condemnations, expressions of contempt, oppositions and antitheses, etc.) refer to what art used to be, so as to express what his own art will not be, and all this in order to mark out a new creative field allowing the artist to create work free from alienation - thought through entirely and subject to no random or unwanted limitations. To fully assess how coherent his concept of art is, one must grasp the connection between his latest declarations on this subject and some of the earlier texts - when the effect of the process remained solely a project, and recognize the intuitions expressed twenty years earlier. Referring to Marx and Mondrian, who announced that works of art would dissolve within our surroundings that would itself become 'aesthetic reality,' Reinhardt distinguishes between painting and illustration, and their different purposes.

To me there is nothing more pathetic than an artist who, with his 'pictures in frames', tries to compete with pictures in magazines and movies and at the same time attempts to keep pace with an enormous free and stimulating abstract painting, which year after year, becomes increasingly less private, involving more and more people actively, in more and more democratic creative activity.

In this text by Reinhardt, two purposes of art are outlined. One seems to be related to his expectations concerning a future aesthetic revolution in which everyone would participate, contributing in a creative way to defining the forms of their surroundings. To Reinhardt, painting was to become an increasingly popular practice that anyone could take up, bringing joy and fulfilment. Here we propose to look at the work of Claude Rutault and Bernard Bruno as continuing these ideas. The second direction outlined by Reinhardt in 1943 sets painting against illustration; and we combined them in our book without analysing this choice in detail. It is, therefore, necessary to present the reasons behind this juxtaposition more clearly. What is their nature: artistic? historical? political? cultural? The artist analyses 'illustration' according to the potential power it gains by being applied in the press and, more broadly, in the image industry: so, does juxtaposing illustration and

abstraction concern only the issue of the presence versus the absence of figurative forms, or is it related more to the ways the society makes use of art? Figurative representation in painting - illustration - has historically been an important field for building sensory knowledge, formal inventions and signifying systems. But what kind of illustration could still, in the second half of the twentieth century, be legitimately framed in a gilded frame and displayed in an art museum, when it had already become 'matter' for various industries, such as the press, advertising and film? Here we will reflect upon illustration in art by analysing examples from the practice of contemporary artists - Taroop & Glabell on the one hand, and Laurent Marissal on the other - in order to better understand the tension between paintings and pictures marked in Reinhardt's work.

Reinhardt is known primarily for the black paintings being the sign of his artistic radicalism, but he has also been increasingly recognized as the creator of a series of comics / drawings / collages tackling the issue of modern art. This was proven, among others, by the exhibition *Hard to Picture. A tribute to Ad Reinhardt*, opened on June 17, 2017, lasting till January 28, 2018, at the Museum of Modern Art (Mudam) in Luxembourg (also presented at Malmö Konsthall in Sweden, 2015, and at the Espoo Museum of Modern Art, EMMA, in Finland, 2016) where only one black painting was displayed next to art comics and travel journals, and in the context of a projection comprising two hundred travel slides. Witty and mischievous, his cartoons explaining modern art form a striking counterbalance to his own painting, and a commentary on art present in social space. But these works, produced alongside abstract paintings, did not emerge out of nowhere; they were a continuation of

over 1,500 political satires and illustrations to the daily New York newspaper *PM*, where he also published the *How to Look* series. Reinhardt contributed illustrations and cartoons to a great variety of publications (from student-run Popular Front publications to fashion magazines), but *PM* was the only daily newspaper to which Reinhardt contributed cartoons and illustrations. (...) The Reinhardt Foundation has located 2,796 published illustrations and cartoons created by Ad Reinhardt, in 64 different publications. Images of most of these published illustrations and cartoons are available on the Reinhardt Foundation website: www.adreinhardt.org (E-mail from Lisa Cherkerzian, Ad Reinhardt Foundation, to Leszek Brogowski, February 29, 2024).

One needs to be careful not to immediately call them works of art, since even if they are, it is not for the same reasons his abstract paintings are; they are not 'framed paintings,' but materially modest prints. Reinhardt should not be considered an artist possessing numerous talents: a painter, a graphic artist, a calligrapher, a draughtsman, a photographer, a writer, etc. His comics remain, first and foremost, artistic documents. Reinhardt believes that the artist's mission consists primarily in thinking about art in a new way, in developing its understanding in accordance with the current context, in interpreting the history of artistic practices; and all this intellectual work should constitute a theory for practising art freely chosen - that is, constructed - by the artist. The radical attitude allows Reinhardt to formulate critical reflections concerning the art world, that revolve around the concept of 'ethical responsibility.' Ethics should incite actions illuminated by reason, also when it forces one to act against social norms, and the artist proclaims that art and history, freedom and dignity, reason and ethics, etc. are inextricably linked, he also stresses the corruption

that stems from the art market and art institutions, as well as the artists' ignorance and naivety towards these evils. This reflection is concluded by the concept of "art conscious of its own evolution and history and destiny, toward its own freedom, its own dignity, its own essence, its own reason, its own morality and its own conscience" (1962). In Reinhardt's work humour is also a form of critical thinking, the effectiveness of which comes from the fact that provided one remains tactful, one can laugh at anything. In *How To Look at Modern Art in America*, for example, Reinhardt interjects taunts about the cynicism of financial institutions that want to do business out of art, about regionalist ideologies in art, about advertising preying on artistic ambitions, etc.; and all this as part of the quite serious and detailed analysis concerning the situation of art perceived from the American point of view. Seriousness is not the logical opposite of wit, and a sense of humour contains the ability to think critically, which appeals to sensuality and provokes laughter or smiles. Note that the leaves of the modern art family tree drawn by Reinhardt are strangely similar to those of hemp; smoking them results in laughter. Indeed, someone has to express surprise while confronted by the nonsense and idiocy of ideological discourses, the deceptions and blatant lies of marketing, the frauds and hypocrisy in politics, the untruths and follies of science, etc.

However, in 1967 Reinhardt tells Bruce Glaser: "I haven't done cartoons or satire for a long time now as it doesn't seem possible any more. (...) The entire art world is whorish and no artist could any longer say of another artist that they are an old or young whore." These words are a testimony to discouragement, which is probably due to many factors: the commodification of art that no longer seems to have any meaning beyond commercial success, the simple-minded irresponsibility of artists, but also the helplessness felt in the face of the power held by illustration industries: "The best and most effective pictures can be found in magazines and movies," he had been repeating tirelessly since the 1940s. The discouragement allows us to unearth an unconscious element in the understanding of Reinhardt's attitude, namely his struggle to free himself from every form of alienation, a campaign he led on many fronts: as an artist, of course, but also as a political activist, teacher, writer and art critic. While "a wave of hot, loaded, compromised art that was to flood the markets and wash away, by the fifties, all lines of distinction, and make a quiet, dignified [artistic] profession into a rabble-rousing profit-making." He believed the artistic environment at that time got completely corrupted by art institutions which imposed – 'industrially' and financially - the concept of an artist as a professional and an engineer of consciousness (graphics, advertising, marketing, etc.); thus, destroying the notion of art being an intimate process of fulfillment and emancipation. Painting is a "profession of pleasing and selling."

Towards the end of his life, without giving up selling his paintings, Reinhardt focused on painting, which he experienced as an emancipatory activity, as it seemed the most liberated, yet by no means deprived of its critical power - precisely because it remained part of the abstract painting mainstream of his time. While invigorating, this activity was no less subversive for that reason.

A painting, however, is still a relatively private, individual activity, and its freest, most abstract form is not concerned with communicating specific information or subject matter. Because it is universal, unhistorical, and independent of everyday

existence doesn't mean it doesn't have any meaning. Some people think that if a painting doesn't have a subject or it isn't a picture, then it doesn't have meaning. This just isn't true.

In a lecture from 1943, Reinhardt admits that painting is a "relatively private, individual" practice, but he also expresses a belief that it will gradually become "increasingly less private" until it triggers a mass movement that will democratize it. Today we know that 'aesthetic reality' does not liberate us, but subordinates us to the organization of capitalist society: forms of urban planning adapted to its economy, and the commercial offer of the cultural industry. Therefore, the current context calls for rethinking the views of Reinhardt, and inventing new strategies for artworks to find their place in the aesthetic environment, since the horizons of the aesthetic revolution expected by many artists and philosophers at that time have receded. The 'disappearing' - dissolving - of artworks within reality should therefore be understood in the manner of active conquest, not passive reception.

Thus, we are making several assumptions relating to artistic continuations, which we find to be extensions of Reinhardt's work and reflection. The first two concern the possible 'absorption' of painting practice by reality, making it democratic and aesthetic (Claude Rutault and Bernard Brunon); the next two concern the conditions necessary for the use of illustration in art to retain meaning in the current situation of art (Laurent Marissal and Taroop & Glabel).

Claude Rutault leaves the realization of his paintings to 'subcontractors' who produce these works as if they were painting their apartment, the walls of an art gallery or some public building, according to a design / artwork made by the artist. It is he who determines the main conditions for the works' realisation, exhibition and exchange, leaving the painting itself to the 'subcontractors' - collectors, along with certain aesthetic decisions they can make in accordance with various definitions / methods that the artist was formulating from 1973 until his death in 2022. Last item of a 'de-definition / method' (d/m), number six hundred and fifty-seven in the catalogue published in 2016, says: "canvas on a stretcher, painted the same colour as the wall on which it is hung. All standard, commercially available formats can be used - rectangular, square, round or oval. The hanging method is traditional." The democratization of art, which Reinhardt expected, should be thought of in terms of art's accessibility; Claude Rutault's d/m remain part of it.

A certain artwork could be materially the same, but its meaning and the experience it provides would be different for those who understand, embrace and accept its meaning, and for those who are unable or unwilling to identify with it. This is the path of reflection that Bernard Brunon spontaneously links to the work of Reinhardt. Inspired by the black paintings in the 1970s, he formulated a problem of "exploring the possibility of painting without representation" which led him, in the late 1980s, to combine the practice of a house painter with his work as an artist. "In 1989, Bernard Bruno's artistic practice took the form of a painting company called That's Painting," writes Jean-Baptiste Farkas. "Brunon explains this choice as follows: 'Gradually I realized that the sort of painting I had been trying to practice for seven or eight years in my studio - painting that does not represent anything, not even some abstract canvas - could actually be practised when I was painting a room.' (...) 'The less there is to see, the more there is to think about'". This type of economic structure corresponds to what Karl Marx called *Selbstbetätigung*, indirectly productive labor, spontaneous activity or self-manifestation being a free and autonomous practice, that

is, not alienated, but included in the general framework of economics. This is noteworthy in at least two respects: on the one hand, the reversal of alienation dynamics, the main source (yet by no means the only one) of which being the capitalist economy; and on the other hand, the simultaneous avoidance of the artist's status being professional. The paradox lies in the fact that the economic structure of an enterprise forms a framework allowing one to create the world as one would create art, that is, to render painting practice an action in the world; this lies among the possible ways to implement Reinhardt's ideas.

Laurent Marissal's approach is quite different. As "a painter deprived of painting, but not of painting activities," he combats alienation directly at his workplace, especially in *Pinxit* and *Pinxit II*. All traces of art, that is, of his painting activities, not only the struggle for disalienation (performance?) and painting, or texts, writings and prints, but also drawings, comics, etc. should be treated as artistic documents. In this way, Marissal realizes an expanded concept of painting. Painting becomes a pictorial activity that transforms space, or even reality, and this activity does not shy away from using illustration as one of its tools. In *Pinxit* radical freedom of action means refusing to sell the time of one's life for a miserable wage, using the activity of painting to break the limitations imposed by this model of labor, and thus giving it a completely different meaning: regaining the time usually sold to the employer in order to devote it to painting activities, organizing a labor union showcase to display documents in it, establishing a clandestine library of books to be read in secret, transforming the work space to have a staff toilet or a dining room etc. It is easy to understand why in this 'union-painting' struggle the distinction between figurativeness and abstraction sinks into the background: it is now merely a tactical choice in the whole strategy of disalienation.

The Taroop & Glabel collective's practice forms an extensive program of critical thinking in general, aimed at 'undermining stupidity,' a project where illustration is both a tool and a method. And there is still a lot to be done, four hundred years after René Descartes who, although educated by the Jesuits, laid the foundations for the critical method in philosophy. Indeed, as he recommended, we should once again critically reflect on everything we have learned at school, at home, in the media or at work, since between the naivety of childhood, the carefreeness of youth, the inertia of adulthood and the indolence of the autumn of life, there lies knowledge, opinions and beliefs that would not make us proud. The critical edge of Taroop & Glabel's drawings may touch on some scientific claims (God's gene) or philosophical extravagances (collectivist utopias of Charles Fourier), but it targets primarily the knowledge that guides us in everyday life, such as folk wisdom, our understanding of events being shaped by the media, consumer choices, religious miracles, marketing lies, etc. Contrary to what may seem, the essence of this approach should be considered Cartesian; however, it is also generalized criticism, taken to the extreme in the manner of Nietzsche, but without all his nonsense (anti-Semitism, misogyny, Victorian ethics, etc.). Although historians have begun to write the history of scientific error, there is still no study concerning stupidity. Yet someone should be able to point it out, wherever it offends us and distorts the thoughts of our fellow citizens, regardless of the form it may take. Taroop & Glabel fill in this gap, making art a critical instrument of thinking immersed in the bestial nature of the world. However, some would point out that neither stupidity nor bestiality can be considered traits of wild beasts.

Reinhardt thought already in 1943, works of art, in the traditional sense of a fetish-object - one that is nearly sacred, separated from the world by a frame or a plinth, gradually

gave way to other types of experiments. The four artists briefly presented here make us believe that the dissolution of artworks, which Reinhardt imagined as being absorbed into or by reality, or rather the aesthetic reality, may concern both: painting understood as a painting practice as well as illustration. This calls for changing the concept of art, expanding it in such a way that artworks are replaced by documents, experiments, 'objects' - pieces of art or just works - with all these pieces of reality blending into it outside the specific context that transforms them into elements of art. By reaching the limit of modern art, Reinhardt contributes significantly to its absorption by reality: the act of painting now outweighs the artwork, while creation becomes rationalized thanks to the analysis of the historical, social and artistic contexts, through texts and drawings, artistic documents.

The second consequence which the inclusion of these four artists among Reinhardt's successors makes possible to understand is that the paintings / pictures dispute, in which Reinhardt opted for the former and against the latter, can be interpreted not in terms of figurative forms versus non-figurative ones, but in relation to their applications, applications we have divided into two categories, according to the type or degree of alienation which they may entail. Reinhardt fought alienation both as a political activist and a 'reporter' in his youth, and as an artist later: his illustrative work cannot be placed within the disalienating framework of capitalist industry, for which he did not yet have an established term: "communication (...), mass-publishing or picture industry" which under the pen of Guy Debord will become the 'society of the spectacle,' the new face of capitalism. Reinhardt consciously states that the cultural industry (press, cinema, advertising, etc.) assumes what used to be a prerogative nearly exclusive to artists, namely an image that illustrates.

Therefore, the problem lies in recognizing what conditions or contexts allow the practice of illustration to retain its emancipatory and liberating aspects today. In the light of the above analyses, several fragmentary answers come to mind. This practice must take place outside the procedures of the image industry, and, above all, reject its goals which are increasingly aimed at manipulating people's consciousness. The concept of an artist as an engineer of consciousness involves a misleading assumption that the meaning of an image is contained entirely in the image itself, that it resides within it, regardless of its application, the context of it being used, the way of looking at it, and the intentions lying behind its presentation or reception. We need to think about art differently, and change its understanding so that it no longer needs to be analysed solely through artworks that are separated from reality. Reinhardt contributes to this idea in various ways, but most notably by repainting his paintings.

Essentially, it is all about the organization of our societies, whether it remains compatible with individual freedom, enabling a liberating dynamic. Reinhardt asked himself this question in relation to the society of spectacle and mass media, but today we have a digital society that - starting with screens, moving on to ubiquitous monitoring - has been fundamentally changing our ways of life. How can one practice illustration in a cultural space saturated with images, and not become a cog in its alienating mechanics? Where in this context can Reinhardt's opposition between painting and illustration be placed? We must look for answers to all these questions in the extremely complicated situation of the world, in which overlapping crises make everything else seem so trivial compared to them, including art... which - no matter what - cannot change the course of events. That is true, but art shall always be where no one expects it to be, or it shall not be! Recently artists' creativity has been praised so much that it was to be put to the service of capitalism. A futile

effort! - because, as Reinhardt so rightly states, "art-as-art has always been and always will be a trouble for philosophers, priests, politicians, professors, patriots, provincials, property people, proud possessors, primitives, poets, psychiatrists, petit-bourgeois persons, pensioners, patrons, plutocrats, paupers, panderers, pecksniffs, and pleasure-seekers" etc. If art does not arouse the anxiety of liberal entrepreneurs who would like to imitate its imagination or its ingenuity, that is because it has become something other than art. In this respect, art constitutes an unparalleled model of critical thinking as it can only be thought and practised in the mode of refusal, and its attitude can only be emancipatory through dis-alienating negation. Reinhardt's pioneering stance helps us understand this.

But how do we know where art is truly not expected? Where to press so that it would hurt? According to Reinhardt, an artist is the one who interprets and who interprets himself: "It is not right for an artist to make believe that he doesn't know what he's doing, when everyone else knows what he's doing" (the notion of inspiration). An artist is never just an artist, but most of all a researcher and interpreter who is trying - and will always be trying - to understand where, when and how to act as an artist. Sometimes it is through great painting, sometimes through surprising texts, and sometimes through funny comics. Reinhardt chose painting as opposed to illustration; at least that is what he implied. But they both come together in one of his cheering drawings, since the artist adopts the attitude of a warrior not in a figurative painting, but behind an abstract one - as its author; and this is communicated to us by one of his comics.

*

All quotations of Ad Reinhardt from: *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1991).

David RYBAK

Rubika: École d'excellence en Design, Animation et Jeu Vidéo, Valenciennes

AD REINHARDT: RYSUNKI SPRZED ROKU 1946

Dokładność i staranność, jakie Reinhardt wykazywał w swoim malarstwie, kontrastują symetrycznie z niedbałością i pogardą, które przebijają z jego kolaży i komiksów.

Alain Cueff

In jokes begins responsibilities.

W. B. Yeats

Ad Reinhardt znany jest ze swego malarstwa, zwłaszcza jako twórca owego czarnego obrazu monochromatycznego, powtarzanego przez lata pod koniec kariery. Ta intensywna praca zaowocowała w roku 1966 retrospektywą w Jewish Museum w Nowym Jorku, która po śmierci malarza w następnym roku, jawi się jako jego akt brawury i testament.

Drugim powodem sławy Reinhardta jest decydujący wpływ, jaki wywarł on na amerykańskich artystów konceptualnych (nie przypadkiem jego dwaj pierwsi biografowie, Lucy Lippard i Michael Corris, są dawnymi członkami grupy Art & Language). Stąd bowiem tylko krok do stwierdzenia, że u Reinhardta dziełem jest idea malarstwa, co tłumaczy bon mot Lawrence'a Weinera: „The idea of a Reinhardt is always more exciting than a Reinhardt.”¹ To, że do jego byłych uczniów zalicza się Joseph Kosuth, jedynie wzmacnia ten wizerunek.

Jednak obok malarstwa istnieje cały, o wiele mniej znany rozdział twórczości Reinhardta: jego rysunki. W języku francuskim, kiedy pisałem pracę dyplomową na ten temat w 2011 roku, żaden artykuł nie poruszał jeszcze tej kwestii, co najwyżej wspomniano o ich istnieniu, zamieszczano jakąś małą reprodukcję... Po drugiej stronie Atlantyku istniało trochę więcej publikacji, wraz z znakomitym *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt* Toma Hessa. Jednak jej autor analizuje w rzeczywistości jedynie rysunki z ostatniego okresu twórczości artysty, *cartoons* wykonane dla *PM*,² które są tylko widoczną częścią góry lodowej. Według Fundacji Ad Reinhardta zbiory graficzne artysty zawierają wiele tysięcy dokumentów. Prowadził on bowiem szczególnie aktywną działalność w tej dziedzinie pomiędzy rokiem 1935 a 1946, kiedy ilustracja stanowiła dlań zarówno źródło utrzymania, jak i środek będący wyrazem

jego zaangażowania politycznego. Jeżeli rysunki z cyklu *How to Look at* są najlepiej udokumentowane, to dlatego, że korespondują najtrafniej z tym jego wizerunkiem, jaki się utrwalił. Rysunki te, wyraziście radykalne, traktują wyłącznie o sztuce. Pasują zatem do panującego wyobrażenia na temat Reinhardta, streszczonego w taki oto sposób przez Donalda McConathy'ego:

Od roku 1953 aż do śmierci malował tylko czarne obrazy, niedorzeczność, która roz-
wścieczała i przerażała nowojorski świat
sztuki. Nazywano go Czarnym Mnichem ze
względu na tę jednolitość intencji jego ma-
larstwa. Dogmatyczne stwierdzenia, formu-
lowane ze świadomym i ironicznym dystan-
sem, były często drukowane w *Art News*
czcionką tak małą, że prawie nieczytelną,
jakby chodziło o przypisy u dołu strony,
komentujące, z innej planety, koniunkturę
nad rzeką Hudson. Mieszał się do wszyst-
kiego i nie trafiał we właściwy ton, jak są-
dzono. Według Marka Rothko akademizm
Reinhardta stawał się anatema. Żarty, jakie
wymieniał on z Barnetttem Newmanem,
miały ich zaprowadzić przed sąd. Dla mar-
szandki obrazów, Betty Parsons, jego cierp-
kie kartki pocztowe, których stos rósł na jej
biurku, stały się irytujące.³

Natomiast rysunki polityczne wykonywane dla uniwersyteckiego czasopisma *The Columbia Jester*, a następnie dla skrajnie lewicowego magazynu *New Masses*, ukazują Reinhardta jako aktywistę politycznego zbliżonego do partii komunistycznej. Tutaj zajmujemy się właśnie tym jego ukrytym obliczem, charakterem jego zaangażowań oraz wczesną twórczością graficzną.

Po uzyskaniu dyplomu w Newtown High School w Nowym Jorku Reinhardt zostaje przyjęty na Columbia University w Nowym Jorku. To zaskakujący wybór w przypadku młodego człowieka wywodzącego się ze środowiska ludowego. Studia humanistyczne są bowiem bardziej ryzykowną drogą od sztuk stosowanych, które gwarantują ja-

kiś zawód, tym bardziej, że Reinhardt był już przyjęty jako stypendysta do Pratt Institute. Jego wybór jest tym bardziej zuchwały, że nie są to czasy pod żadnym względem optymistyczne. Stany Zjednoczone pogrążone są wówczas w wielkiej depresji, a *New Deal* Roosevelta nie zaczął jeszcze przynosić owoców. W okresie studiów Reinhardt wykorzystuje swój talent ilustratora i grafika dla zaspokajania własnych studenckich potrzeb. To czasy, gdy wielu artystów zarabia na chleb jako graficy, tak jak Kurt Schwitters, którego Reinhardt umieszcza jako filar u podstawy drzewa genealogicznego z 1961 roku (il. 2), a który zarabiał na życie jako typograf. To przeniesienie się na Columbia University będzie ważnym momentem dla Reinhardta, który do końca życia zachowa głęboki szacunek dla uniwersytetu i dydaktyki tam stosowanej (sam przez większą część życia będzie wykładowcą).

Kluczowym momentem w budowaniu sposobu myślenia Reinhardta jest wówczas spotkanie z Meyerem Schapiro. Jako bardzo młody profesor historii sztuki Schapiro wychwala w tym czasie modernizm europejski w ogóle, a kubizm w szczególności, i uprawia marksistowską interpretację historii sztuki⁴ – w pierwszym drzewie genealogicznym z serii *How to Look at*, to zresztą Picasso, Braque i Matisse znajdują się na dole pnia (il.1). Schapiro interesuje się szczególnym miejscem, jakie artysta zajmuje w systemie kapitalistycznym, oraz rolę, jaką może on odgrywać w walce klas (warto zauważyć, że w późnych rysunkach Reinhardta odnajdujemy krytykę rynku sztuki, w czym można dopatrywać się dziedzictwa jego antykapitalistycznej przeszłości). Schapiro wpływa na Reinhardta w dwojaki sposób: zapoznaje go z awangardami europejskimi (bardzo wówczas niepopularnymi w Stanach Zjednoczonych) oraz pokazuje mu, jak artysta może popierać ruchy rewolucyjne, idee, na które Reinhardt, syn działacza związkowego i proletariusz na elitarnym uniwersytecie (Columbia należy do słynnej *Ivy League*), musiał być podatny. Warto zauważyć, że drogi tych dwóch mężczyzn krzyżują się wielokrotnie i że obaj wnoszą swój wkład do skrajnie lewicowego pisma *New Masses*.

Columbia Jester i rysunki polityczne, 1932–1935

Ale wcześniej, w latach 1932–1935, Reinhardt był rysownikiem w piśmie studenckim *Columbia Jester*⁵ (dosłownie: *Blazen z Columbii*). Większość dokumentów omawianych w tym artykule pochodzi ze *scrapbooka* Reinhardta z lat studenckich, zdigitalizowanego w 2010 roku przez Archives of American Art.⁶

Rysunek reprodukowany na ilustracji 3 wywołał skandal zarówno na kampusie, jak i poza nim.⁷ Chodzi o karykaturę prezydenta Uniwersytetu Columbia, Nicholasa Murraya Butlera, uzbrojonego w pałkę i otoczonego gromadką maleńkich dzieci, które zamierza bić. Podpis pod rysunkiem głosi „Child Labor Amendment”⁸ i odwołuje się do aktualnych wydarzeń politycznych. W marcu 1931 roku Butler zostaje bowiem przyjęty przez New York State Senate Judiciary Committee, który prowadzi wówczas przesłuchania na temat kwestii pracy dzieci. Prezydent Columbii sprzeciwił się poprawce zakazującej pracy małoletnich, wysuwając argument charakterystyczny dla amerykańskiej ideologii republikańskiej: wszelka kontrola ze strony państwa jest naruszeniem przysługującej każdemu wolności prowadzenia działalności gospodarczej: jakim prawem pozbawiać małoletnich pracy? Rysunek jest równie skuteczny, co prosty: pusty wzrok dyrektora skierowany ku widzowi oraz położenie jego zwisającej lewej ręki upodabniają go do małą człekokształtnych. Rozbraja on całą argumentację Butlera, przypominając, kim jest dziecko. Jak można utrzymywać, że te dzieciaki byłyby w stanie korzystać z jakiegokolwiek ‘wolności osobistej’ i/lub przypisywać im chęć pracy? Oto radykalizm młodego Reinhardta, który ma wówczas zaledwie dwadzieścia lat. Mimo niepewnego statusu studenta nie waha się zaatakować frontalnie dziekana swojego uniwersytetu. Co więcej, Butler to osobistość ciesząca się doskonałą reputacją, będzie sprawował funkcję prezydenta przez czterdzieści cztery lata; i w tym samym 1931 roku otrzyma Pokojową Nagrodę Nobla.⁹

Na początku rysunek zostaje oceniany przez *Jestera*, lecz po opublikowaniu go przez *Columbia Spectator* (inną gazetę uniwersytecką) zostaje przedrukowany w wielu publikacjach lokalnych, a początkowe ocenianie tylko zwiększa zainteresowanie tym *cartoonem*. Reinhardt nie poprzestaje na pierwszym wystrzale. Szybko staje się jednym z najważniejszych aktywistów swego kampusu. Udaje mu się zostać redaktorem naczelnym *Jestera* i zgłasza swoją kandydaturę na delegata do rady studenckiej, a w swoim programie ma zniesienie cenzury, obniżenie czesnego, zbliżenie do ruchów pacyfistycznych oraz likwidację bractw. Bractwa (w przeszłości towarzystwa tajne) istnieją od czasu pierwszych uniwersytetów z okresu Trzynastu Kolonii. Stawiają sobie za cel zarówno jak najlepsze kształcenie studentów, jak i tworzenie przestrzeni swobodnej dyskusji w kontekście dominacji brytyjskiej. Przyjęcie do bractwa łączy się ze składaniem przysięgi, a jej członkiem pozostaje się dożywotnio. Po ogłoszeniu niepodległości istnienie bractw staje się jawne, lecz zachowują one rytuały stworzone wcześniej, wzorowane na zwyczajach masonskich. Organizacje te są powszechnie krytykowane za rolę, jaką odgrywają w podtrzymywaniu stosunków dominacji, skoro niewielu może do nich dołączyć, a najbardziej uprzywilejowanym umożliwiając one dostęp do sieci pomocy wzajemnej. W czasach Reinhardta aby móc wstąpić do większości bractw trzeba było być białym mężczyzną wyznania katolickiego; w reakcji na to powstają bractwa żydowskie czy afroamerykańskie, a także siostrzeństwa. Selekcja opierała się faktycznie również na kryteriach ekonomicznych, skoro przystąpienie do bractwa trochę kosztowało (najstarsze i najbardziej prestiżowe dysponowały własnymi budynkami i zapewniały swoim członkom mieszkanie).

W *scrapbooku* Reinhardta z Columbii znajduje się artykuł, który wyszczególnia dziewięć punktów przemawiających za zakazem działania bractw, za którym przytoczymy w szczególności następujące:

Sądzymy:

- 1.(...) Że bractwa ustanawiają zbiór wartości, które mogą być szkodliwe zarówno dla uniwersytetu, jak i dla studentów.
2. Że fakt, iż bractwa wykorzystują politykę uniwersytecką dla własnych interesów klanowych, jest złem nieodłącznie związanym z systemem bractw.
3. Że bractwa są bezzasadnie kosztowne i powodują wykluczenie studentów ubogich, lecz zasługujących na uznanie (...).
4. Że celem bractwa jest raczej akademicka przeciętność niż wybitność, ponieważ warunki życia w bractwach nie sprzyjają rozwojowi umysłowemu.¹⁰

Reinhardt stworzy rysunek (reprodukowany na il. 4), na którym odnajdujemy zarzuty próżniactwa i dominacji społecznej stawiane *greeks*, przedstawione w postaci komicznych scenek (*greeks* czy też *greek life* były wspólną nazwą bractw na kampusach, ponieważ ich nazwy były akronimami w alfabecie greckim).

Zaangażowanie i talent rysownika sprawiają, że Reinhardt nawiązuje współpracę z innymi czasopismami. Tworzy na przykład okładkę pisma *Students Fight War*,¹¹ wydawanego przez National Student League.

Historia National Student League (NSL) daje wyobrażenie o klimacie, jaki mógł wówczas panować na uniwersytetach amerykańskich, oraz o znaczeniu, jakie skrajnie lewicowe stowarzyszenia miały tam przed wojną. Ruch ten zawiązuje się w roku 1931, aby wspierać studentów City College of New York w walce z władzami uczelni, które zakazują im publikowania magazynu o orientacji lewicowej zatytułowanego *Frontiers*. Zasięg ruchu składającego się z jedenastu grup na siedmiu kampusach jest tak duży, że to, co do tej pory było tylko New York Intercollegiate Student Council, staje się zimą 1931 roku NSL. W roku 1932 (w którym Reinhardt rozpoczyna wyższe studia) NSL znów walczy z administracją, tym razem Columbii. Reed Harris został relegowany z uniwersytetu z powodu artykułu wstępnego ogłoszonego w *Columbia*

Spectator, co dowodzi tego, że taki typ zaangażowania bynajmniej nie pozostaje bez konsekwencji. Wówczas zostaje zorganizowany pierwszy strajk studencki w tej dekadzie, a po długich zmaganiach Harris wraca do szkoły. Nie będzie to niestety puenta tej historii, bowiem młodzieńcze zaangażowanie przyplaci on później utratą etatu w ministerstwie spraw zagranicznych. Zostawszy urzędnikiem w 1950 roku, będzie prześladowany przez McCarthy'ego, który doprowadzi do jego zwolnienia z powodu opublikowanych tekstów.

Wracając do naszego rysunku, 13 kwietnia, w rocznicę przystąpienia Stanów Zjednoczonych do pierwszej wojny światowej, Reinhardt organizuje National Student Strike Against War.¹² Na rysunku widzimy młodych absolwentów, którzy opuszczają uniwersytet, aby wstąpić natychmiast do wojska. Lewa strona jest poświęcona uniwersytetowi z jego typowym neoklasycystycznym frontonem, nad którym znajduje się flaga amerykańska oraz formy przypominające wawrzyny. W obramowaniu z kolumn znajdują się dwie wysokie postacie: dziekan we fraku i cylindrze oraz ktoś, kto ubrany jest w tradycyjny strój świeżo upieczonych absolwentów. Trzej studenci schodzą po schodach uniwersytetu. Prezydent jedną wręcza im ręką dyplomy, a drugą wyrzuca książki. Nasze trzy postacie przechodzą na prawą stronę obrazka, gdzie znajdują się szable, karabiny i armaty. Tutaj stoją jeszcze dwie inne osoby (ustawione symetrycznie w stosunku do tych z uniwersytetu): mężczyzna we fraku, który jest właściwie 'negatywem' tego pierwszego – czarny frak staje się białym frakiem – i olbrzymi żołnierz wyposażony w maskę przeciwigazową i hełm, charakterystyczne dla okresu I wojny światowej. Zza tych dwóch postaci wyłaniają się elementy architektury wraz z wystającymi z niej sylwetami dużych armat. Śledząc linie, które rysują się na niebie, łatwo można rozpoznać białą swastykę na czarnym tle. Myśl jest klarowna: chodzi o krytykę uniwersytetu, który nie kształci już uczonych, lecz dostarcza wojskom mięso armatnie, jak to objaśniał Reed Harris w swojej książce *King Football*.¹³ Styl rysunku, inteligentnie wykorzystującego formę

i kontrformę (rysunek w pozytywie i w negatywie), stwarza wrażenie, że uniwersytet i wojsko są ostatecznie tylko dwiema stronami tej samej monety. Powtarzająca się postać we fraku staje się zatem obrazem zarówno polityka, rektora uniwersytetu, jak i bankiera z Wall Street, do którego nieodparcie nawiązuje architektura budynku uniwersytet ze swymi kolumnami i kapitelem. Pomysł z negatywem widoczny jest również na niebie, gdzie z każdej strony widać amerykańską flagę, tym razem w pełnym negatywie, wraz z odwróceniem kolorów czerni i bieli, ale również lewej i prawej strony całości.

Obecność swastyki wprawia w zakłopotanie. Ten nazistowski symbol odgrywa tutaj rolę obrazu faszyzmu absolutnego. Nie budziłoby to zastrzeżeń, gdyby celem rysunku było uwrażliwienie na zagrożenie hitlerowskie. Tymczasem w ogóle nie o to chodzi. Mamy raczej do czynienia ze sklejeniem Stanów Zjednoczonych i ich wojska z jednej, a reżimów faszystowskich z drugiej strony. W tym względzie Reinhardt jest całkowicie zgodny z poglądami partii komunistycznej, według której wojna (pierwsza, ale również ta, która być może wkrótce nadejdzie) jest w swojej istocie imperialistyczna. Chodzi o konflikty, w których klasy rządzące walczą między sobą, a ich ofiarami są proletariusze. Ci ostatni mają zatem wszelkie powody do tego, by się przeciwstawiać.

Na następnych stronach notesu Reinhardta znajdujemy inną okładkę wykonaną dla *Jestera*, która jeszcze nieco jaśniej wyraża powyższy pogląd twórcy. Rysunek nie ma ani podpisu, ani daty, lecz przyjmując, że Reinhardt układa swoje prace w porządku chronologicznym, to pochodzi on zapewne z 1935 roku. Widzimy na nim (umieszczonych na jednym planie) postaci Hitlera, Mussoliniego, Roosevelta, Butlera,¹⁴ Hueya Longa¹⁵ i Hoovera¹⁶ (niektóre z nich są łatwo rozpoznawalne, inne identyfikujemy dzięki interpretacji Thomasa Hessa). Układ obrazu tworzy motyw swastyki. Umieszczoną centralnie głowę Roosevelta otacza z prawej strony kaczką, z lewej królik, a od góry orzeł (symbol NRA¹⁷). Lewe odgałęzienie jest narysowane portretami Hitlera-Mussoliniego-kaczki,

górne przez orła oraz grupę dwóch małych żołnierzy, prawe przez królika-Hoovera-Longa, a dolne przez Butlera i nowy tandem żołnierzy. Żołnierze i zwierzęta tworzą symetrię, która sprawia, że krzyż jest bardziej widoczny. W prawym dolnym rogu, z dala od motywu centralnego, znajdujemy alegorię trzech małp: tych, które niczego nie widzą, niczego nie słyszą i niczego nie mówią. Noszą one czapki absolwentów, zapewne więc przedstawiają studentów. Ten amalgamat (bardziej widoczny niż na poprzednim rysunku) jest tu rzeczywistym źródłem i sprężyną komizmu. Ma on co najmniej trojaki charakter, który można objaśnić, przechodząc od tego, co najogólniejsze, do tego, co najbardziej partykularne.

Najpierw zestawienie faszystów i polityków amerykańskich, a zwłaszcza Hitlera i Roosevelta, ramię w ramię w jednej linii.

Następnie zestawienie wszystkich przywódców politycznych, Roosevelta i Hoovera (poprzednika Roosevelta na stanowisku prezydenta), a więc między republikanami i demokratami; potem zestawienie z Longiem – secesjonistycznym populistą.

Wreszcie zestawienie, niemal z gatunku *private joke*, tych wszystkich bloków i Butlera, rektora uniwersytetu.

To jest jedno i to samo! – taki wydaje się być morał tego rysunku, myśl obecna także w wyborze królika i kaczki, które odwołują się do jednego z najbardziej znanych rysunków iluzjonistycznych: *Kaninche und Ente*, który stał się potem znany jako królikokaczka Ludwiga Wittgensteina. Ten sam tygiel poglądów odnajdujemy w innym dokumencie z notesów Reinhardta, a mianowicie na fotografii,¹⁸ która pokazuje manifestantów z Uniwersytetu Columbia podczas dnia protestu antywojennego. Studenci pozuja tutaj ze swymi plakatami, a różne hasła są zupełnie czytelne.

Oprócz mocnych zrozumiałych sloganów, takich jak *scholarship not battleship*¹⁹ czy *military training is not education*,²⁰ znajdujemy *unite against imperialism*²¹ czy też *hands off Abyssinia*.²² Dwa ostatnie hasła są szczególnie interesujące. Pierwsze dobrze pokazuje, iż ruch jest w pełni zgodny z głównymi kierunkami wytyczonymi przez partię komunistyczną (odrzuć wojnę imperialistyczną, jak widzieliśmy). Drugie zaś wskazuje na to, iż młodzi aktywiści dobrze orientują się w aktualnej sytuacji europejskiej, a więc w działalności reżimów faszystowskich (*hands off Abyssinia* odnosi się do wojny, którą Włochy prowadzą przeciwko Etiopii oraz do usiłowania stworzenia imperium włoskiego przez Mussoliniego). Środowiska skrajnej lewicy rozwijają w tym okresie retorykę, w której zaangażowanie amerykańskie u boku przyszłych sojuszników zasługuje na potępienie w nie mniejszym stopniu, niż wojenne działania reżimów nazistowskich i faszystowskich.

Tak jak wielu innych, nie tylko Reinhardt nie widzi zagrożeń i nadużyć ze strony reżimów europejskiej skrajnej prawicy, lecz stawia na jednej płaszczyźnie motywację takich ludzi, jak Roosevelt, Hitler czy Mussolini. Aby przywrócić właściwy kontekst i lepiej zrozumieć uczucia jego generacji, trzeba pamiętać o ogromnych stratach ludzkich w I wojnie światowej. Jak również o niedorzeczności, jaką dla Amerykanów jest pomysł angażowania się w walkę po drugiej stronie Atlantyku, tym bardziej, że państwa europejskie wcale nie są postrzegane jako demokracje, tylko jako kolonialne imperia, jedne bardziej ekspansywne od drugih. Dziwi jednak to, że potępia się w równej mierze rządy lewicowe, których polityka społeczna jest widoczna (jak *New Deal* w Stanach Zjednoczonych i reformy Frontu Ludowego we Francji) i skrajnie prawicowe reżimy faszystowskie, których tendencje ksenofobiczne są już znane.

Obejrzawszy te rysunki, nie będziemy zdziwieni tym, że po uzyskaniu dyplomu Columbii Reinhardt dołącza do zespołu gazety *New Masses*, najpierw jako rysownik, a następnie jako dyrektor artystyczny.

New Masses, 1936–1946

W latach 1935–1936 Reinhardt uzyskuje dyplom Columbii i postanawia kontynuować studia w dziedzinie malarstwa. Studiując w National Academy of Design oraz w American Artists School. Szybko znajduje swoją drogę artystyczną i zaczyna uprawiać abstrakcję w postaci kolaży i obrazów małego formatu. Już w roku 1936, roku jej powstania, dołącza do AAA (ang. American Abstract Artists),²³ która organizuje wystawy sztuki abstrakcyjnej. Paradoksalnie, podczas gdy akurat wtedy zaczyna się tak naprawdę jego praca jako artysty, jest to zarazem okres, kiedy tworzy on najwięcej rysunków, z których bardzo niewiele jest znanych lub po prostu możliwych do obejrzenia. Jego działalność jako rysownika stanowi zatem doskonały sposób połączenia zaangażowania politycznego, chęci uczestniczenia w życiu społecznym i potrzeby zarabiania na życie – stąd jego wejście do zespołu *New Masses*.²⁴ Młody człowiek jest cenną zdobyczą dla gazety: aktywista polityczny, absolwent prestiżowego uniwersytetu i znany rysownik. Reinhardt staje się wówczas (pod wieloma pseudonimami) bardzo płodnym autorem tej gazety związanej z amerykańską partią komunistyczną. Jego kompetencje i kultura artystyczna sprawiają, że zostaje nawet jej dyrektorem artystycznym i redaktorem graficznym. Pozostaje wierny linii redakcyjnej, która była zatem antywojenna do 1941 roku, po czym dokonuje radykalnego zwrotu i tworzy propagandowe prorooseveltowskie rysunki i kolaże (w latach 1941–1946).

Rysunek reprodukowany na il. 8, odzwierciedlający marksistowską ideologię gazety, pokazuje trzy sytuacje, a jego komiczna zasada polega na tylko jednym podpisie: *You're a Menace to Civilization* odnoszącym się do wszystkich trzech. Następuje w ten sposób odwrócenie sytuacji na zasadzie oblanego polewacza. W pierwszej scenie król wytyka palcem postać, którą można zidentyfikować dzięki zarysowi miasta za jej plecami i tablicy *freemen's guild*. W drugiej to przedstawiciel gildii wskazuje palcem pracodawcę przedstawionego przed kompleksem przemysłowym z napi-

sem *capitalism*. W trzeciej z kolei to pracodawca wytyka palcem robotnika, który ma za sobą nowy kompleks budynków opatrzony słowem *socialism*. Ta mała ilustracja w prosty i inteligentny sposób ukazuje marksistowską interpretację historii, zbudowaną wokół walki klas i odwracania stosunków dominacji. Ten rysunek tworzy zatem w umyśle widza czwartą winietę – tę, na której robotnik uzyska władzę nad pracodawcą.

Aby móc wyrobić sobie pogląd na temat linii redakcyjnej *New Masses* w odniesieniu do ówczesnej sytuacji europejskiej, warto poznać opis pewnego rysunku Crocketta Johnsona,²⁵ innego abstrakcyjnego malarza, który odniesie sukces jako autor komiksów dzięki swojej serii *Barnaby*.²⁶ Na rysunku, wykonanym w mrocznym okresie paktu Ribbentrop-Mołotow, widzimy trzy postacie o jednakowej aparycji: tłuste, ubrane we fraki ze szarym ogonem, w cylindry i maski oraz – to jedyny znak, który je odróżnia – w opaski na ramionach. Jedna niesie dolara, druga swastykę, a ostatnia funta szterlinga. To trio, uosabiające Stany Zjednoczone (lub przynajmniej Wall Street), nazistowskie Niemcy i Wielką Brytanię, tworzy gang włamywaczy gotowy wdrzeć się do mieszkania, na którego zasłonach widnieją sierp i młot. Plan inwazji na Związek Radziecki upada; trzy postacie chwieją się, po czym manifestują z afiszem: *Ten dom jest niesprawiedliwy dla włamywaczy*, a podpis głosi: *Międzynarodowa Unia Imperialistyczna*.²⁷ W okresie przedwojennym linia amerykańskiej partii komunistycznej, a w konsekwencji *New Masses*, polega na robieniu wszystkiego, co możliwe, by „utrzymać nasz kraj z dala od wojny europejskiej” oraz „informować i edukować masy na temat socjalistycznego programu wyjścia z tego kryzysu.”²⁸

Gazeta staje się zatem piewczynią polityki izolacjonistycznej i zajadłe atakuje tych wszystkich, którzy wzywają do zaangażowania, a w których pierwszym rządzie stoi Roosevelt. Ten ostatni wzywa do zmodyfikowania obowiązujących ustaw, aby móc udzielać materialnego wsparcia Anglikom (zaowocuje to ustawą Lend-Lease z 1941 roku). *New Masses* widzą w tych usiłowaniach

manipulację Wall Street (któremu inwestycje zbrojeniowe przynoszą korzyści) oraz ryzyko rozszerzania się wojny.

Te właśnie poglądy odnajdujemy na dwóch następnych rysunkach Reinhardta. Na pierwszym (il. 10) zatytułowanym *War*, widzimy Roosevelta na ramionach awatara z Wall Street, ofiarowującego koszyk broni małej królowej Anglii. Robi to, stojąc nad przepaścią, na której dnie widnieją napis: *war*.²⁹

Rysunek reprodukowany na il. 11 *To Keep out of War* z 10 grudnia 1940 roku jest również dobrym przykładem skrajnie lewicowej retoryki w tej kwestii, zarazem znamiennym dla stylu, jaki odnajdziemy później u Reinhardta, w którym podwojenie i *running gag* są formą typową w sposób interesujący – postacią na rysunku jest ów gruby, nieco schematyczny mężczyzna, lecz rysunki przygotowawcze pokazują, że rysownik rozważał możliwość, aby to Roosevelt dosiadał rybiego szkieletu (il. 12).

Najwyraźniej patrzenie przez pryzmat walki klas powoduje głuchotę na poglądy Roosevelta, który wzywa do wojny państw demokratycznych z faszyzmem. Lewica dokona zwrotu ideologicznego w czerwcu 1941 roku, po niemieckim najeździe na obszar sowiecki. Z przeciwników wojny komuniści stają się szybko interwencjonistami i „rozumieją” zagrożenie nazistowskie. Dla amerykańskiej opinii publicznej, która w sumie raczej mało interesuje się konfliktem, detonatorem stanie się oczywiście japoński atak na Pearl Harbor z 7 grudnia 1941 roku. Reinhardt oddaje się wtedy satyrycznym kolażom na temat Hitlera i Mussoliniego³⁰ i rozwija technikę łączącą kolaż i rysunek, którą odnajdujemy zarówno w planszach z *PM*, jak i w planszy reprodukowanej na il. 13: *Out of the Horse's Mouth*, która ilustruje rysunko-kolaże cytatami z Adolfa Hitlera (wyrażenie ‘wyjęte z końskiego pyska’ znaczy: z pewnego źródła, bezpośrednio od zainteresowanej osoby).

Przez cały ten okres Reinhardt, jak wielu innych, używa pseudonimów. Te przybrane nazwiska tłumaczą się dwojaką działalnością rysowników, którzy często przejawiają agresję wobec administracji amerykańskiej, pracując równocze-

śnie dla Work Progress Administration. Reinhardt jest zresztą jednym z niewielu artystów abstrakcjonistów, którym udało się uzyskać wsparcie FAP/WPA,³¹ i można zrozumieć, że w niestabilnej sytuacji lat 1930–1940 używa on pseudonimów, aby nie stracić tego drugiego zajęcia. Co oczywiście znaczy, że musi unikać obnoszenia się ze swoim sprzeciwem wobec polityki zagranicznej Roosevelta.

Kiedy pisałem pracę dyplomową, rysunek reprodukowany na il. 14 był jedynym rysunkiem Reinhardta wykonanym dla *New Masses*, skatalogowanym przez AAA; od tamtej pory Fundacja Ad Reinhardta zamieściła w internecie wiele nowych dokumentów.³² Tutaj chodzi o kartkę świąteczną, na której artysta składa życzenia różnym kategoriom osób. Oto teksty z tej kartki.

G.I. Joes, zdemobilizowanym, którzy wrócili do swoich kochanek: ciepłego mieszkania ze ścianami i półkami oraz toastu bożonarodzeniowego.

Urzędnikom Separation Center [centrum goszczącego zdemobilizowanych żołnierzy]: najlepszego jedzenia, jakie kiedykolwiek podawano w okresie wakacji oraz abonamentu *New Masses* – kiedy już będziecie w domu.

Facetom w mundurach, którzy czekają na statek, aby wrócić do USA: ten statek, który was odwiezie – zrobi to, jeżeli setki tysięcy cywilów i weteranów będą miały coś do powiedzenia.

Członkom sił zbrojnych w Chinach: Ameryka potrzebuje was tutaj. Wracajcie stamtąd z pomocą nas wszystkich.

Tym wszystkim, którzy w Boże Narodzenie są w domu: nasza robota polega na tym, że walczymy o pokój w tej epoce atomowej (*God save the mark* oraz specjalistę od klisz *New Yorkera*).

Ten rysunek nie jest opatrzony datą. Naszą uwagę zwróciło najpierw otwarte odwołanie się do *New Masses*, których abonamentu życzy się zwol-

nionym ze służby żołnierzom. Jeśli chodzi o datowanie, to styl i odniesienie do Bożego Narodzenia świadczą o tym, że chodzi o kartkę świąteczną. Przywołanie epoki atomowej i żołnierzy w trakcie repatriacji może sugerować, że jest to zima roku 1945, po kapitulacji Japonii i nazistowskich Niemiec. Dziwna jest wzmianka o siłach zbrojnych w Chinach, tym bardziej, że na rysunku, jaki towarzyszy temu zdaniu, widnieje wzgórze z wybuchami, co wygląda na wciąż toczone walki. Żołnierz wygląda dokładnie tak samo, jak ten, który czeka na repatriację, można więc przypuścić, że chodzi o G.I.; a przecież wydaje się, że żaden żołnierz amerykański nie walczy w tym czasie w Chinach. Ostatni nawias jest zabawny. Można z niego oczywiście wyczytać bezpośredni atak na *New Yorkera*,³³ wielką ilustrowaną gazetę amerykańską o politycznej orientacji o wiele bardziej centrowej. Gra słów Reinhardta jest trudna do przełożenia: *God save the mark* to okrzyk brytyjskich łuczników, rezerwującym sobie cel, okrzyk ten stopniowo stał się ironicznym wyrażeniem odnoszącym się do sytuacji, kiedy ktoś chybia celu.³⁴

Współpraca Reinhardta z *New Masses* ustaje po wojnie i tak kończy się jego kariera rysownika prasowego. Jest to koniec dość nagły, zważywszy na jego ponad dziesięcioletnie zaangażowanie polityczne. Można to interpretować na różne sposoby. Rok 1946 jest w życiu Reinhardta przełomowy. To oczywiście powrót do życia cywilnego (artysta został wcielony do marynarki w 1945 roku, dzięki czemu nie zaznał frontu), lecz będzie to przede wszystkim eksplozja jego kariery artystycznej, rok jego pierwszej wystawy indywidualnej oraz początek wieloletniej przyjaźni z nowojorską galerzystką Betty Parsons. Ale rok 1946 to również początek zimnej wojny i przemówienie Winstona Churchilla na temat żelaznej kurtyny.³⁵ Nawet jeżeli trzeba prawdopodobnie poczekać do roku 1948 i blokady Berlina i/lub do roku 1950 i wojny koreańskiej oraz mccarthyizmu, aby amerykańska opinia publiczna stała się bezwarunkowo antykomunistyczna, to przecież można sobie wyobrazić, że zaangażowania marksistowskie mogły hamować karierę. Skądinąd, w tym samym okre-

sie Reinhardt zaczyna również współpracować z gazetą *PM*, która pozwala mu nadal tworzyć rysunki. Te jednak zmieniły treść, skoro seria *How to Look at* traktuje wyłącznie o sztuce. Reinhardt ma wszelkie powody do optymizmu, jeśli chodzi o swoją przyszłość jako artysty i wydaje się, że jest to odpowiedni moment, by przestać tworzyć pod pseudonimem i poświęcić się całkowicie formie rysunku dającej się pogodzić z jego plastycznymi zainteresowaniami.

Jednak współpraca z *PM* potrwa krótko, zaledwie ponad rok. W planszach z tego czasu odnajdujemy cały radykalizm, jaki Reinhardt wykazywał w dziedzinie polityki. I można sobie wyobrazić, że powtarzające się ataki na sztukę figuratywną w ogóle, podobnie jak liczne ataki *ad hominem* wymierzone w wielu malarzy, mogły w końcu irytować jego redakcję i czyniły jego plansze coraz bardziej niezrozumiałymi dla czytelników. Niemniej można w nich znaleźć perelki humoru i pomysłowości graficznej wraz z często przepięknym połączeniem rysunku i kolażu. Zwolnienie z *PM* oznacza niemal koniec jego działalności jako rysownika. Później publikować będzie jeszcze sporadycznie trochę plansz. Nie oznacza to, że rysunki są źle przyjmowane – w 1950 roku plansza *Museum Landscape*, opublikowana w pierwszym numerze czasopisma *Trans/formation*, odniesie duży sukces. Ten duży rysunko-kolaż, który stanowi krytykę i parodię corocznej wystawy w Whitney Museum, trafi zresztą do jego zbiorów w 1961 roku.³⁶

Jednak twórczość graficzna Reinhardta stopniowo zamiera, między rokiem 1952 a 1961 publikuje on tylko cztery plansze, wszystkie w *Art News*. W wywiadzie z Reinhardtem przeprowadzonym przez Bruce'a Glasera artysta w taki sposób wyjaśnia swoje stopniowe wycofywanie się z rysunku:

Od dawna nie robiłem już rzeczy satyrycznych czy rysunków, gdyż to nie wydaje się już możliwe. Świat sztuki nie jest już podatny na satyrę. Myślę, że niewiele się już w nim dzieje poza biznesem, a to nie jest

bardzo zabawne. Dziesięć czy dwadzieścia lat temu (a może było to jeszcze o wiele dawniej) artysta mógł nazwać innego artystę starą kurwą. To nie jest już możliwe.³⁷

Reinhardt nie tłumaczy zatem tego wycofania brakiem ochoty, lecz zmianą klimatu, brakiem możliwości. Nawet jeśli w jakiś sposób pisanie zastępuje uprawianie kolażu i rysunku z podpisaniami, to w korespondencji Reinhardta z Hessem znajdujemy oznaki chęci powrotu do tych praktyk graficznych.³⁸

Jednak ewolucja Ameryki z lat 1950–1960 w kierunku dumnej i zażarcie antykomunistycznej, nie za bardzo sprzyja krytyce społecznej i pewnej formie humoru, podobnie jak *inside jokes* czy szpile, które Reinhardt kieruje do niektórych kolegów po fachu, zmieniając status wraz z ich nowo zdobytą sławą. Wielu młodych niepokornych artystów abstrakcyjnych, członków skrajnej lewicy amerykańskiej, stało się teraz artystami uznanymi i przynależy do inteligencji. Np. Willem De Kooning, który zaznał najokropniejszej nędzy i z którym Reinhardt dzielił przez pewien czas pracownię, stał się teraz supergwiazdą. Podobnie jak Robert Motherwell czy Mark Rothko. Reinhardt też zaznaje sławy, choć o wiele skromniejszej w porównaniu z tymi dawnymi znajomymi, którzy zostaną połączeni wspólną etykietką ekspresjonistów abstrakcyjnych. Nadal reprezentowany przez Betty Parsons, jest profesorem w Brooklyn College, a jego gościnne wykłady cieszą się dużym powodzeniem (Joseph Kosuth będzie pod dużym wrażeniem jednego z nich).

Zadziwiające jest to, że rysunki Reinhardta tak długo pozostawały w cieniu. Najwyraźniej istnieje jakaś obawa przed uznaniem młodszych zaangażowań artysty, które on sam starał się w miarę możliwości otaczać dyskrecją. Lecz brak badań nad tym tematem pokazuje również, że nadal traktuje się powszechnie artystyczne prace graficzne jako nieprzynależne do historii sztuki, a rozróżnienie między *high art* i *low art* nadal ciąży nad spojrzeniem krytyków i historyków (można tutaj przypomnieć, jak niewielkie

znaczenie przywiązywano do rysunków prasowych Duchampa – innego tematu, który mógłby stać się przedmiotem przyszłych badań). A przecież te młodzieńcze prace rzucają nowe światło na myśl Reinhardta, jaką sformułował w artykule *Art as Art* z 1962 roku.³⁹ Poszukiwanie dzieła, które nie miałoby innego tematu prócz niego samego, ostentacyjna odraza wobec wszelkiej formy subiektywizmu lub funkcji sztuki może wydawać się paradoksem u byłego aktywisty, który wprzągnął rysunek w służbę swym ideałom. Ale nie jest już tak paradoksalna, jeżeli wyobrazimy sobie gorzki zawód Reinhardta wówczas, kiedy uświadamia sobie, że w wielu punktach się mylił. Zresztą, nawet jeżeli cel dzieła przestaje być rewolucyjny w politycznym znaczeniu tego słowa, to przytoczona w artykule argumentacja pozostaje zakotwiczona w dialektycznej interpretacji historii i mocno antyrynkowa; można by tu mówić o logice postmarksistowskiej. Jednak w tym artykule, podobnie jak w innych, odnajdujemy ten sam zjadliwy humor.

Jedyną walką w sztuce jest walka artystów przeciwko artystom, artyści przeciwko artyście, artyści-jako-artysty w- i przeciwko artyście-jako-człowiekowi, – zwierzęciu lub – roślinie. Artyści, którzy twierdzą, że ich dzieło wzięło się z natury, z życia, z rzeczywistości, z ziemi lub z nieba, jak „zwierciadła duszy,” „odbicia losów” lub jak „narzędzia wszechświata,” którzy majstrują unacocznienia „nowych obrazów człowieka” – figur i „natury-w-abstrakcji” – są subiektywnie i obiektywnie albo łajdakami, albo nieukami. Sztuka „figuracyjna” lub „ilustracyjna” nie jest jedną ze sztuk pięknych. Artysta, który uprawia lobbying i traktuje siebie „jako wytwór okoliczności,” lub który czyni ustępstwa jako ofiara losu, nie jest artystą sztuk pięknych. Nikt nie zmuszał nigdy artysty do bycia czystym.

*

Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy dyplomowej obronionej w École Supérieure Nationale des Beaux-Arts w Paryżu w roku 2011.

Przypisy

- ¹ Cyt. za: Alexander Alberro and Patricia Norvell, red, *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner by Patricia Norvell* (Berkeley, CA: University of California Press, 2001), 109.
- ² *PM* było gazetą nowojorskiej lewicy, wydawaną w latach 1940–1948.
- ³ Katalog wystawy *Ad Reinhardt*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paryż, 22 maja–2 lipca 1973 (Paris: Centre national d'art contemporain, 1973), 37.
- ⁴ Zob. biografię: „Schapiro, Meyer,” *Dictionary of Art Historians* pod redakcją Lee Sorensena i Monique Daniels, et al. Duke University, Encyclopedia, online, 2000. <https://arthistorians.info/schapirer/>.
- ⁵ *The Columbia Jester*, lub po prostu *Jester*, istnieje od 1901 roku i nadal wychodzi. Można sobie wyrobić pojęcie o dzisiejszym magazynie, wchodząc na stronę: <https://issuu.com/jesterofcolumbia>.
- ⁶ *Ad Reinhardt papers*, 1927–1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Columbia Scrapbook, Box 5, Folder 1: 1932–1935: box-5-folder-1. <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-5/>
- ⁷ W jego notesie znajdziemy wiele stron poświęconych licznym artykułom, które reprodukuje ten rysunek. Zob. ibidem, 70–73.
- ⁸ Child Labor Amendment było propozycją mającą zmodyfikować konstytucję amerykańską w celu „ograniczenia, uregulowania i zakazania pracy osób poniżej osiemnastu lat.” Broniona przez deputowanego Israhela More’a Foster’a propozycja została przyjęta przez Kongres Stanów Zjednoczonych w roku 1924. Aby wejść w życie, poprawka ta musiała zostać ratyfikowana co najmniej przez trzy czwarte spośród pięćdziesięciu stanów amerykańskich, co wciąż nie nastąpiło, ponieważ Kongres nie wyznaczył stanom ostatecznego terminu ratyfikacji (lub odrzucenia) tej ustawy, co tłumaczy fakt, że ta debata dotarła do Nowego Jorku dopiero w roku 1935, czyli jedenaście lat po przegłosowaniu w Kongresie.
- ⁹ Nicholas Murray Butler (1862–1947) był prezydentem Uniwersytetu Columbia od roku 1902 do 1945, a prezesem fundacji Carnegie Endowment for International Peace [Carnegie na rzecz pokoju między narodami], od roku 1925 do 1945. Wraz z Jane Adams otrzymał Pokojową Nagrodę Nobla w roku 1931. Jest to także ważny członek Partii Republikańskiej, przegrany kandydat na stanowisko wiceprezydenta przy Williamie H. Taftcie w 1912 roku. Więcej informacji w biografii (po angielsku) na stronie: <https://www.nobel.prize.org>.
- ¹⁰ *Ad Reinhardt papers*, 1927–1968, 68.
- ¹¹ Cały ten dokument można znaleźć tutaj: <https://archive.org/details/StudentsFightWar> [dostępny 30.11.2024].
- ¹² Więcej szczegółów dotyczących historii NSL zob. Robert Cohen, *When the Old Left Was Young: Student Radicals and America's First Mass Student Movement, 1929-1941* (New York, NY: Oxford University Press, 1993).
- ¹³ Vanguard Press, 1932.
- ¹⁴ Chodzi znów o prezydenta Uniwersytetu Columbia.
- ¹⁵ Huey Pierce Long (1893–1935), przezywany „The Kingfish” był politykiem francusko-amerykańskim, populistą i secesjonistą, przedstawianym przez przeciwników jako główna postać amerykańskiego faszyzmu w okresie międzywojennym: zob. Wikipedia.org.
- ¹⁶ Herbert Hoover (1874–1964), poprzednik Roosevelta.
- ¹⁷ National Recovery Administration – utworzona przez Roosevelta w celu ożywienia gospodarki amerykańskiej, nie należy mylić jej z inną NRA, ponurą National Rifle Association.
- ¹⁸ *Ad Reinhardt papers*, 1927–1968, 60.
- ¹⁹ Nieprzetłumaczalna gra słów, która znaczy: „Stypendia, a nie pola walki.”
- ²⁰ Szkolenie wojskowe nie jest edukacją.
- ²¹ Zjednoczeni przeciw imperializmowi.
- ²² Ręce precz od Abisynii.
- ²³ American Abstract Artists, „a democratic artist-run organization founded in 1936 in New York City to promote and foster understanding of abstract and non-objective art.” <http://www.americanabstractartists.org/>.
- ²⁴ *New Masses* (1926–1948) były gazetą marksistowską, zbliżoną do amerykańskiej partii komunistycznej; miała ona liczne grono czytelników po roku 1929 w okresie Wielkiej Depresji, gdy publiczność chłonięła jej poglądy. Aby lepiej poznać tę publikację, warto przeczytać artykuł w *The Time* na jej temat: <https://time.com/archive/6655143/the-press-new-masses/> lub artykuł na stronie *Current Affairs*: <https://www.currentaffairs.org/news/2023/12/the-old-left-renaissance-of-the-new-masses-magazine>. Zdygitalizowane numery magazynu można teraz odnaleźć tutaj: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=newmasses>.
- ²⁵ Jeśli chodzi o dwa następne rysunki, przytaczamy ich opis autorstwa Michaela Corrisa, *Ad Reinhardt* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 43–44.
- ²⁶ Aby dowiedzieć się więcej o tym drugim artyście i jego żonie Ruth Krauss, z którymi Reinhardt pracował jako ilustrator, zob. *Crockett Johnson and Ruth Krauss: How an Unlikely Couple Found Love, Dodged the FBI, and Transformed Children's Literature* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2012).

- ²⁷ *New Masses*, 26 grudnia 1939, plansza Crocketta Johnsona, s.18
- ²⁸ Philip J. Jaffe, *The Rise and Fall of American Communism* (New York: Horizon Press, 1975).
- ²⁹ *New Masses*, styczeń 1941, 6; zob. też duży rysunek innego, broniącego tej samej linii autora, Groppera, w numerze z 15 kwietnia 1941 roku.
- ³⁰ Zob. konferencję w Library of Congress w 2008 roku: <http://www.loc.gov/today/pr/2008/08-042.html>.
- ³¹ Więcej szczegółów na temat FAP/WPA oraz *New Deal* – zob. stronę Fundacji Roosevelta, która reprodukuje wiele ówczesnych dokumentów <https://www.fdrlibrary.org/art-detail>; na temat Reinhardta w tym okresie zob. Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt* (New York: Harry N. Abrams, 1982), lub w wersji skondensowanej: przeczytaj jego notę biograficzną na stronie MOMA: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4856/.
- ³² Aby zobaczyć galerię poświęconą rysunkom Reinhardta na stronie Fundacji Ad Reinhardta: <https://adreinhardtoundation.org/archive/#commercialwork/magazines/nma>.
- ³³ *New Yorker* jest amerykańskim tygodnikiem ilustrowanym założonym w 1925 roku. Uznawany za miarodajny w środowisku intelektualnym, jest też bardzo ceniony za swoje rysunki. Zob. jego stronę internetową: <http://www.newyorker.com/>.
- ³⁴ Więcej informacji na temat tego wyrażenia zob.: <https://languagehat.com/god-save-the-mark/>.
- ³⁵ 5 marca 1946 roku, przemówienie Winstona Churchilla w Westminster College, Fulton.
- ³⁶ *Ad Reinhardt papers, 1927–1968*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Published Cartoons by Reinhardt, undated, circa 1936–circa 1960, Box 4, Folder 5, s.3 i 4. <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-4/box-4-folder-5>.
- ³⁷ Bruce Glaser, „An interview with Ad Reinhardt,” 1966, w *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, 1975, redakcja i wstęp Barbara Rose (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1991), 14.
- ³⁸ W liście Reinhardta do Toma Hessa z 13 stycznia 1964 roku (il.15) możemy przeczytać: „Być może powinienem zrobić jakiś zeszyt na »strajk«, »strajk artystów«, underground, jako ilustrację do mojej sztuki. A gdybym to również wykorzystał, aby »zaadaptować« jedną z moich dawnych mandali?” Zob. też: Jarret Earnest, „Ad Reinhardt and *The Shape of Time*,” *Brooklyn Rail*, <https://brooklynrail.org/2014/01/ads-thoughts-and-practices/ad-reinhardt-and-the-shape-of-the-time/>.
- ³⁹ Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” 1962, w *Art-as-Art*, 55.

Bibliografia

Biogramy i katalogi wystaw:

Baro, Gene. *Twelve American Masters of Collage*. New York: Andrew Crispo Gallery, 1977.

Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt, peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: La Transparence, 2011.

Corris, Micheal. *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books, 2008.

Hess, Thomas B. *The Art Cartoons and Satyre of Ad Reinhardt*. Düsseldorf, Rome: Kunsthalle Düsseldorf, Malborough Rome, 1975.

Inboden, Gudrun i Thomas Keller. *Ad Reinhardt*. Stuttgart: Staats Galerie, 1985.

Kosuth, Josef. „A. Reinhardt, J. Kosuth, F. Gonzales-Torres. Symptoms of Interference.” *Art & Design Profile* 34, Hoboken: Wiley, 1994. Choć został opublikowany przez magazyn o sztuce, jest w istocie katalogiem wystawy (tak samo, jak katalog opublikowany przez magazyn *Beaux-Arts*).

Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: Harry N Abrams, 1982.

Pacquement, Alfred. *Ad Reinhardt: Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 mai-2 juillet 1973*. Paris: Centre national d'art contemporain, 1973.

Ilustracje Ad Reinhardta:

Benedict, Ruth i Gene Weltfish, „The Races of Mankind.” *Public Affairs Pamphlet*, no. 85 (1943).

Krauss, Ruth. *A good Man and his good wife*. New York: Harper & Brothers, 1944.

Kontekst:

Cohen, Robert. *When the Old Left was young*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Harris, Reed. *King Football*. New York: Vanguard Press, 1932.

Jaffe, Philip J. *The Rise and Fall of American Communism*. New York: Horizon Press, 1975.

Artykuły, druk:

Cueff, Alain. "Ad Reinhardt, visible, invisible." *Beaux-Arts Magazine*, no. 94 (Octobre 1991): 77-83.

Savinel, Christine. "Ad Reinhardt: la valeur du détachement. suivi de trois textes d'Ad Reinhardt." *Cahiers du Musée d'Art Aoderne*, no. 49 (1994): 58-89.

Online:

Helfand, Jessica. *Ad Reinhardt, graphic designer*, *Design Observer*, 17 May 2007, <https://designobserver.com/ad-reinhardt-graphic-designer/>

Strickland, Carol Betty. *Parson's 2 Lives, She Was Artist, Too*, *New York Times*, 28 June 1992, http://prod-images.exhibit-e.com/www_alexandergray_com/Parsons_New_York_Times_1992_06_28.pdf

Woodward, Richard B. *Ad Reinhardt, Newspaper Cartoonist: The Abstract Double Agent*. *New York Times*. 21 December 2003, <https://www.nytimes.com/2003/12/21/arts/art-architecture-ad-reinhardt-newspaper-cartoonist-the-abstract-double-agent.html>

Biblioteki online:

Archives of American Art

<http://www.aaa.si.edu/>

Ad Reinhardt Foundation

<https://adreinhardtoundation.org/>

Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum

<https://www.fdrlibrary.org/home> (dla wszystkich informacji na temat administracji i zasad New Deal / Nowego Ładu)

Inne:

New Yorker

<http://www.newyorker.com/>. Ad Reinhardt jest bohaterem kilku komiksów z tego magazynu: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/ad-reinhardts-cartoons>

SUM MA RY

David RYBAK

AD REINHARDT: CARTOONS BEFORE 1946

Being a revised fragment of a dissertation created in 2011, under the direction of Didier Semin, at the National School of Fine Arts in Paris, this article looks at Ad Reinhardt's youthful graphic productions, particularly his press cartoon drawings produced for the *Columbia Jester* between 1932 and 1935, and for the magazine *New Masses* from 1936 until its disbandment in 1946. It is this 'semi-secret' story, to use the words of Robert Storr, that we are telling here. These drawings, whose reproductions were for a long time difficult to find, reveal many facets of Reinhardt's life and commitments. During his studies, far from being simply an occasional illustrator, he was, in fact, one of the key activists on the campus of the Columbia University in New York – taking the helm of a student magazine, the *Columbia Jester*, after the latter had censored him; becoming independent and elected, with an anti-fraternities program, to the student board; and, finally, being a member of the National Student League when it was organizing its strike against War (*Students fight war*, a demonstration in 1934, as well as a publication, in 1935, with its cover designed by Reinhardt). These early productions were followed by his collaboration with the weekly *New Masses*, an American far-left newspaper, published between 1926 and 1948. While he continued his studies and began to paint, he published numerous drawings there, most of them under pseudonyms. Apart from shedding some more light on Reinhardt, these drawings remain valuable documents of service to the analysis and comprehension of American Marxist thought during the thirties and forties. In the article we are particularly interested in the way Roosevelt's foreign policy was treated before 1941 and Nazi Germany's entering the war against the Soviet Union. The article invites us to restore the intellectual and political context to the analysis of Reinhardt's work and its paradoxical gaze, which testifies to both profound radicalism and a fair share of humour.

David RYBAK

Rubika: École d'excellence en Design, Animation et Jeu Vidéo, Valenciennes

AD REINHARDT: LES CARTOONS AVANT 1946

La rigueur et l'exigence dont Reinhardt
a fait preuve dans sa peinture contrastent
symétriquement avec la mauvaise foi et le mépris
qui percent dans ses collages et bandes dessinées.

Alain Cueff

In jokes begins responsibilities

W.B. Yeats

On connaît Ad Reinhardt pour sa peinture, particulièrement ce monochrome noir répété pendant des années, à la fin de sa carrière. Ce travail acharné a donné lieu en 1966 à une rétrospective au Jewish Museum de New-York, qui apparaît, après la mort de l'artiste l'année suivante, comme son acte de bravoure et son testament.

L'autre raison de la notoriété de Reinhardt est l'impact décisif qu'il a eu sur les artistes conceptuels américains (ce n'est pas un hasard si ses deux premiers biographes, Lucy Lippard et Michael Corris sont d'anciens d'Art & Language). Il n'y a en effet qu'un pas à franchir pour dire que, chez Reinhardt, c'est l'idée de la peinture qui fait œuvre, ce qui explique le bon mot de Lawrence Weiner: "the idea of a Reinhardt is always more exciting than a Reinhardt."¹ Qu'il compte Joseph Kosuth parmi ses anciens élèves ne fait que renforcer cette image.

Mais à côté de la peinture, il existe tout un pan bien moins connu de l'œuvre de Reinhardt:

ses dessins. En langue française, au moment de la rédaction de mon mémoire sur le sujet, en 2011, aucun article ne se penchait encore sur la question, tout au plus était mentionnée leur existence avec, parfois, une petite reproduction... Outre-Atlantique, il existait un peu plus de publications, dans le sillage de l'excellent *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt* de Tom Hess, mais cet ouvrage n'analyse en fait que les dessins de la dernière période de l'artiste, les cartoons réalisés pour *PM*² qui ne sont que la partie visible de l'iceberg. D'après la Fondation Ad Reinhardt, le fond graphique de l'artiste contient plusieurs milliers de documents. L'artiste a eu en effet une pratique particulièrement prolifique entre 1935 et 1946 où l'illustration était à la fois un gagne-pain et un moyen de servir son engagement politique. Si les dessins de la série des *How to Look at* sont le mieux documentés, c'est qu'ils correspondent le mieux à l'image qu'on a voulu conserver de lui. Ces dessins, d'une radicalité affirmée, ne traitent que d'art. Ils collent

donc à l'idée que l'on se fait de Reinhardt, résumée en ces termes par Donald McConathy:

Depuis 1953 et jusqu'à sa mort, il n'avait peint que des peintures noires, une absurdité qui mettait en rage et effrayait le monde de l'art new-yorkais. On l'avait baptisé le "Moine noir," par allusion à cette unité d'intention de sa peinture. Ses affirmations dogmatiques, rédigées avec un détachement lucide et ironique, étaient souvent imprimées, notamment dans *Art News*, dans des caractères presque illisibles tant ils étaient petits, comme s'il s'était agi de notes de bas page, commentant, depuis une autre planète, la conjoncture le long de l'Hudson. Il se mêlait de tout et n'était pas dans le ton, trouvait-on. Pour Mark Rothko, l'académisme de Reinhardt devenait anathème. Les plaisanteries qu'il s'échangeait avec Barnett Newman devaient les conduire devant les tribunaux. Pour son marchand de tableaux Betty Parsons, ses cartes postales acides, souvent avec d'amusantes calligraphies, qui s'empilaient sur son bureau étaient devenues exaspérantes.³

A contrario, les dessins politiques réalisés pour la revue universitaire *The Columbia Jester*, puis pour le magazine d'extrême gauche *New Masses*, font apparaître un Reinhardt proche du parti communiste et activiste politique. C'est cette face cachée du personnage, la nature de ses engagements et de ses premières productions graphiques que nous aborderons ici.

Après un diplôme à la Newtown High School à New York, Reinhardt est admis à la Columbia University de New York. Un choix surprenant pour un jeune homme issu de milieu populaire. Les humanités sont en effet une voie plus dangereuse que les arts appliqués qui garantissent un métier, d'autant que Reinhardt était accepté comme boursier à la Pratt Institute. Son choix est d'autant plus 'osé' que l'époque

n'a rien d'optimiste. Les États-Unis traversent alors la grande dépression et le *New Deal* de Roosevelt n'a pas encore porté ses fruits. Pendant ses années d'études, Reinhardt a recours à son talent d'illustrateur et de graphiste pour subvenir à ses besoins d'étudiant. C'est l'époque où de nombreux artistes gagnent leur pitance en tant que graphistes, comme Kurt Schwitters que Reinhardt place comme un pilier au fondement de son arbre généalogique de 1961 (figure 2), qui gagnait sa vie comme typographe. Ce passage à Columbia sera marquant pour Reinhardt qui conservera toute sa vie un profond respect pour l'université et la pédagogie (il sera lui-même professeur une grande partie de sa vie).

Un événement fondamental dans la construction de sa pensée est alors sa rencontre avec Meyer Schapiro. Tout jeune professeur d'histoire de l'art, Schapiro fait à cette époque l'éloge du modernisme européen en général et du cubisme en particulier et s'attache à une lecture marxiste de l'histoire de l'art;⁴ dans le premier arbre généalogique de la série *How to Look at*, ce sont d'ailleurs Picasso, Braque et Matisse qui se trouvent à la base du tronc (figure 1). Schapiro s'intéresse à la place particulière qu'a l'artiste dans le système capitaliste et au rôle qu'il peut jouer dans la lutte des classes (on pourra noter que l'on retrouvera dans les dessins tardifs de Reinhardt une critique du marché de l'art, dans laquelle on peut voir un héritage de son passé anticapitaliste). Schapiro a une double influence sur Reinhardt, il le familiarise avec les avant-gardes européennes (très peu en vogue alors aux États-Unis) et lui montre comment l'artiste peut intégrer des mouvements révolutionnaires, idées auxquelles Reinhardt, fils de représentant syndical, prolétaire au sein d'une université d'élite (Columbia fait partie de la fameuse *Ivy League*), ne peut qu'être sensible. Il est intéressant de noter que le chemin des deux hommes se croise à maintes reprises, et qu'ils contribueront tous deux à la revue d'extrême gauche *New Masses*.

Columbia Jester et les dessins politiques, 1932-1935

Mais auparavant, Reinhardt a d'abord été, de 1932 à 1935, dessinateur pour la revue étudiante le *Columbia Jester*⁵ (littéralement 'Bouffon de Columbia'). La plupart des documents étudiés dans cet article proviennent du *scrapbook* des années étudiantes de Reinhardt, numérisé en 2010 par les *Archives of American Art*.⁶

Le dessin reproduit en figure 3 a provoqué un scandale, aussi bien sur le campus qu'à l'extérieur.⁷ Il s'agit d'une caricature du président de l'université de Columbia, Nicholas Murray Butler, armé d'une matraque et entouré d'une ribambelle de tout jeunes enfants qu'il s'apprête à frapper. Le dessin est légendé *Child Labor Amendment*⁸ et fait référence à l'actualité politique: en mars 1931, M. Butler est reçu par le *New York State Senate Judiciary Committee* qui conduit alors des audiences sur la question du travail des enfants. Le président de Columbia s'est opposé à l'amendement interdisant le travail des mineurs avec un argument caractéristique de l'idéologie républicaine américaine: tout contrôle de l'État est une entrave à la liberté d'entreprendre de chacun: de quel droit priver les mineurs de travail? Le dessin est aussi efficace que simple, le regard vide du directeur tourné vers le lecteur et la pose de son bras gauche tombant lui donne des airs de primate. Il démonte toute l'argumentation de Butler en rappelant ce qu'est un enfant. Comment prétendre que ces bambins seraient en mesure d'exercer une quelconque 'liberté personnelle' et/ou d'imaginer leur envie de travailler? Voici la radicalité du jeune Reinhardt, qui a alors à peine vingt ans: malgré sa situation d'étudiant précaire, il n'hésite pas à s'attaquer frontalement au doyen de son université. De plus, Butler est une personnalité qui jouit d'une excellente réputation, il restera président de l'université quarante-quatre ans; et recevra le prix Nobel de la paix cette même année.⁹

Dans un premier temps, le dessin est censuré par le *Jester*, mais après sa publication par le *Columbia Spectator* (un autre journal universitaire), le dessin est repris dans de nombreuses parutions locales, la censure première ne faisant qu'accroître la curiosité autour du cartoon. Reinhardt ne s'arrête pas à ce premier coup d'éclat. Rapidement il devient un des plus importants activistes de son campus. Il réussit à être nommé rédacteur en chef du *Jester* et se présente pour devenir délégué au *student board* avec comme programme la fin de la censure, la réduction des frais d'inscription, le rapprochement avec les mouvements pacifistes et la suppression des fraternités. Ces organisations, historiquement des sociétés secrètes, datent des premières universités du temps des treize colonies. Elles avaient pour objectifs aussi bien de former au mieux les étudiants que de créer un espace de libre discussion, dans un contexte de domination britannique. L'admission donne lieu à un serment, et ses membres le restent à vie. Après l'indépendance, l'existence des fraternités devient publique, mais elles conservent les rituels construits précédemment, inspirés de ceux de la franc-maçonnerie. Ces organisations sont régulièrement critiquées pour leur rôle dans la perpétuation des rapports de domination, puisque rares sont ceux qui peuvent les intégrer, et qu'elles permettent aux plus privilégiés d'accéder à des réseaux d'entraide. Du temps de Reinhardt, pour entrer dans la plupart des fraternités, il fallait être un homme, blanc et de religion catholique; en réaction se forment des fraternités juives ou afro-américaines, ainsi que des sororités. La sélection s'opérait également sur une base économique, de fait, puisque rejoindre une fraternité avait un coût d'adhésion (les plus anciennes et prestigieuses disposaient de leurs bâtiments et logeaient leurs membres).

Dans le *scrapbook* de Columbia de Reinhardt se trouve un article qui liste les neuf points pour une interdiction des fraternités parmi lesquels nous retiendrons en particulier les points suivants:

Nous croyons :

(...) Que les fraternités établissent un ensemble de valeurs qui peuvent être préjudiciables tant pour l'université que pour les étudiants.

Que le fait que les fraternités utilisent la politique universitaire dans leurs propres intérêts claniques est un mal inhérent au système des fraternités.

Que les fraternités sont indûment coûteuses et entraînent l'exclusion d'étudiants pauvres mais méritants (...).

Que la médiocrité plutôt que l'excellence académique est l'objectif de la fraternité, dans la mesure où les conditions de vie en fraternités ne favorisent pas le développement intellectuel.¹⁰

Reinhardt produira le dessin reproduit en figure 4, dans lequel on retrouve sous formes de saynètes, les reproches d'oisiveté et de domination sociale faites au *greeks* (les *greeks* ou encore la *greek life* étant l'appellation commune des fraternités sur les campus, du fait qu'elles ont pour noms des acronymes en alphabet grec).

Les engagements et le talent de dessinateur, amènent Reinhardt à collaborer avec d'autres publications. Et c'est ainsi qu'il fait la couverture de *Students Fight War*¹¹ édité par la *National Student League*.

L'histoire de la *National Student League* (NSL) donne une idée du climat qui pouvait régner alors dans les universités américaines et de l'importance que les associations d'extrême gauche y ont eu avant la guerre. Le mouvement se forme en 1931 pour soutenir les étudiants du *City College of New York* en lutte contre leur direction qui leur interdit la publication d'un magazine, engagé à gauche, intitulé *Frontiers*. L'ampleur du mouvement, composé de 11 groupes sur 7 campus différents, est telle que, ce qui n'était jusque-là que le *New York Intercollegiate Student Council*, devient la NSL à l'hiver 1931. En 1932 (l'année où Reinhardt commence ses études supérieures), la NSL se bat de nouveau contre l'administration,

cette fois de Columbia. Reed Harris vient d'être renvoyé de l'université pour un éditorial dans le *Columbia Spectator*, ce qui prouve que ce type d'engagement était loin d'être sans conséquences. Est alors organisée la première grève étudiante de la décennie, et après un long bras de fer, Harris réintègre l'école. Ce ne sera malheureusement pas le fin mot de l'histoire puisque ses engagements de jeunesse finiront par coûter à Reed Harris son poste au ministère des affaires étrangères. Devenu fonctionnaire dans les années 1950, il sera persécuté par McCarthy qui obtiendra sa démission à cause de ses écrits.

Pour revenir à notre dessin, en 1934 et 1935 la NSL organise une *National Student Strike Against War*, le 13 avril, date de l'entrée des États-Unis dans la première guerre mondiale.¹² Dans le dessin de Reinhardt on voit les jeunes diplômés qui sortent de l'université pour aller directement rejoindre l'armée. La partie de gauche est consacrée à l'université avec son fronton néo-classique typique, au-dessus duquel trône le drapeau américain et des formes qui font penser à des lauriers. Dans l'encadrement des colonnes se trouvent deux grands personnages, le doyen en costume et haut de forme, et un autre qui porte le costume traditionnel des nouveaux diplômés. Trois étudiants descendent les marches de l'université. Le président leur tend les diplômes d'une main, de l'autre, il jette les livres. Nos trois personnages marchent vers la droite de l'image où se trouvent sabres, fusils et canons. Deux autres grands personnages se tiennent aussi ici, en symétrie de ceux de l'université, un homme en costume qui est à proprement parler le négatif du premier – le costume noir devient costume blanc – et il est cette fois accolé à un soldat géant équipé d'un masque à gaz et d'un casque, caractéristiques de la première guerre mondiale. Derrière ces deux figures émerge une architecture d'où pointent de grands canons. En suivant les lignes qui se dessinent dans le ciel, on distingue facilement une croix gammée blanche sur fond noir. L'idée est claire, il s'agit de dénoncer l'université qui ne forme plus des savants, mais fournit de la

chair à canon aux armées, comme l'expliquait Reed Harris dans son livre *King Football*.¹³ Le style du dessin, qui utilise intelligemment forme et contre-forme, dessin en positif et en négatif, donne la sensation qu'université et armée ne sont finalement que deux faces d'une même pièce. La récurrence du personnage en costume devient alors l'image à la fois de l'homme politique, du président d'université et du banquier de Wall Street, que l'université avec ses colonnes et son chapiteau rappelle forcément. L'idée du négatif est aussi présente dans le ciel où l'on trouve de chaque côté un drapeau américain en négatif parfait cette fois, avec une inversion du noir et du blanc mais aussi de gauche et de droite.

La présence de la croix gammée laisse perplexe. Symbole nazi, il joue déjà ici le rôle d'image du fascisme absolu. Ce ne serait pas perturbant si l'objectif du dessin était de sensibiliser face à la menace hitlérienne. Or il n'en est rien. On a plutôt affaire à un amalgame entre les États-Unis et son armée, d'une part, et les régimes fascistes, d'autre part. En cela Reinhardt suit tout à fait les idées du parti communiste selon lequel la guerre (la première mais aussi celle qui risque peut-être d'advenir) est par essence impérialiste. Il s'agit de conflits qui opposent les classes dirigeantes entre elles et dont les prolétaires sont victimes. Ces derniers ont donc toutes les raisons de s'y opposer.

Dans les pages suivantes du carnet de Reinhardt, on trouve cette autre couverture réalisée pour le *Jester*, qui explicite encore un peu plus cette idée. Le dessin n'est ni légendé ni daté, mais en acceptant l'idée que Reinhardt range ses productions de manière chronologique, il daterait de 1935. On y voit, mis sur un même plan Hitler, Mussolini, Roosevelt, Butler,¹⁴ Huey Long¹⁵ et Hoover¹⁶ (certains des personnages sont facilement reconnaissables, pour les autres nous nous fions à la lecture donnée par Thomas Hess). L'organisation de l'image crée un motif de croix gammée. Au centre, la tête de Roosevelt est entourée à droite par un canard, à gauche par un lapin et en haut par l'aigle (symbole de

la NRA¹⁷). La branche de gauche est dessinée par les portraits Hitler-Mussolini-canard, celle du haut par l'aigle et un groupe de deux petits soldats, celle de droite par le lapin-Hoover-Long et celle du bas par Butler et un nouveau tandem de soldats. Soldats et animaux créent une symétrie qui rend la croix plus visible. Dans le coin inférieur droit, loin du motif central, on trouve une allégorie des trois singes : ceux qui ne voient rien, n'entendent rien et ne disent rien. Ils portent des toques de diplômés et représentent donc, certainement, les étudiants. Plus présent que dans le dessin précédent, l'amalgame est ici véritablement le moteur et le ressort comique du dessin. Il est au moins de triple nature, que l'on peut expliciter en allant du plus général au plus particulier.

L'amalgame, d'abord, entre les fascistes et les hommes politiques américains, et plus spécifiquement le rapprochement Hitler-Roosevelt, côte à côte sur la même ligne.

L'amalgame, ensuite, entre tous les dirigeants politiques, Roosevelt avec Hoover, son prédécesseur à la présidence, et donc entre républicains et démocrates; puis l'amalgame avec Long, un populiste sudiste.

L'amalgame, enfin, presque de l'ordre de la *private joke*, entre tous ces blocs et Butler, le président de l'université.

Blanc bonnet et bonnet blanc, telle semble être la morale du dessin, idée présente également dans le choix du lapin et du canard qui renvoient à un des dessins d'illusion d'optique les plus connus: *Kaninchen und Ente*, devenu par la suite connu comme le canard-lapin de Ludwig Wittgenstein. On retrouve ce même melting-pot d'idées dans un autre document des carnets de Reinhardt, à savoir une photo¹⁸ qui montre des manifestants de l'université Columbia dans le cadre d'une journée d'action anti-guerre. Les

étudiants posent ici avec leurs pancartes et les différents slogans sont bien lisibles.

Au côté des slogans forts compréhensibles tels que *scholarship not battleship*¹⁹ ou *military training is not education*,²⁰ on trouve *unite against imperialism*²¹ ou encore *hands off Abassinia*.²² Les deux derniers slogans sont particulièrement intéressants, l'un parce qu'il montre bien que le mouvement est en parfaite adéquation avec les grandes lignes fixées par le parti communiste (refus de la guerre impérialiste, on l'a vu), l'autre car il montre que les jeunes activistes ont une bonne connaissance de l'actualité européenne et donc de l'activité des régimes fascistes (*hands off Abyssinia* renvoie à la guerre que mène l'Italie contre l'Éthiopie et la tentative de Mussolini de créer un empire italien). Les milieux d'extrême gauche développent durant cette période une rhétorique où l'engagement américain auprès des futurs alliés n'est pas moins condamnable que les actions belligérantes des régimes nazis et fascistes.

Comme bien d'autres, non seulement Reinhardt ne voit pas les dangers et les exactions des régimes d'extrême droite européenne, mais encore il met sur un même plan les motivations d'un Roosevelt, d'un Hitler ou d'un Mussolini. Pour remettre les choses dans leurs contextes, et mieux comprendre les sentiments de sa génération, il faut se rappeler des pertes humaines considérables de la Première Guerre mondiale, ainsi que l'absurdité que représente alors pour des Américains l'idée d'aller se battre de l'autre côté de l'Atlantique, ce d'autant plus que les États d'Europe ne sont pas perçus comme des démocraties, mais comme des empires coloniaux, tout aussi expansionnistes les uns que les autres. On est néanmoins surpris que soient renvoyés dos à dos des gouvernements de gauche, dont les politiques sociales sont évidentes (voir le *New Deal* aux États-Unis et les réformes du Front populaire en France) et des régimes fascistes d'extrême droite, dont les tendances xénophobes sont déjà connues.

Après avoir vu ces dessins, on ne sera pas étonné qu'une fois diplômé de Columbia, Reinhardt rejoigne le journal *New Masses*, d'abord comme dessinateur, puis comme directeur artistique.

New Masses, 1936-1946

En 1935-1936, Reinhardt passe avec succès son diplôme à Columbia et choisit de poursuivre ses études en peinture. Il étudie alors à la National Academy of Design et à l'American Artists School. Rapidement il trouve "sa voie" et s'engage dans l'abstraction avec des collages et des peintures de petite taille. Dès 1936, année de sa création, il rejoint l'AAA,²³ qui organise des expositions d'art abstrait. De manière paradoxale, alors que c'est à ce moment que débute véritablement son travail d'artiste, c'est probablement aussi la période où il produit le plus de dessins, dont très peu sont connus voir tout simplement visibles. Son activité de cartooniste est alors le moyen parfait d'allier son engagement politique, son désir d'implication sociale et son besoin de gagner sa vie, d'où son entrée dans la rédaction de *New Masses*.²⁴ Le jeune homme est une prise de choix pour le journal: un activiste politique, diplômé d'une prestigieuse université et excellent dessinateur. Sous plusieurs pseudonymes, Reinhardt devient alors un auteur prolifique pour ce journal affilié au parti communiste américain. Ses compétences et sa culture artistique l'amènent même à en devenir le directeur artistique et maquettiste. Il en suit la ligne éditoriale, qui a donc été anti-guerre jusqu'en 1941, avant de faire volte-face et de faire des dessins et collages de propagande pro-Roosevelt durant la période 1941-1946.

Reflète de l'idéologie marxiste du journal, le cartoon reproduit en figure 8 fonctionne en trois étapes dont le principe comique réside dans le concept d'une légende unique, *You're a Menace to Civilization*, pour les trois situations. Il s'opère ainsi un retournement de situation dans une sorte de jeu d'arroseur arrosé. Dans la première

saynète, le roi montre du doigt un personnage, qu'on identifie grâce à la ville derrière lui et au panneau *freeman guild*. Dans la deuxième, c'est le représentant de la guilde qui montre du doigt le patron devant un complexe industriel estampillé *capitalism*. Dans le troisième, c'est le patron qui se retrouve à pointer du doigt l'ouvrier qui, derrière lui, a un nouveau complexe estampillé *socialism*. Cette petite illustration montre avec simplicité et intelligence la lecture marxiste de l'Histoire, qui se construit autour de l'affrontement des classes et du renversement des rapports de domination. Le dessin produit donc évidemment une quatrième vignette dans l'esprit du spectateur, celle où l'ouvrier aura pris le pouvoir sur le patron.

Pour se faire une idée de la ligne éditoriale de *New Masses*, concernant l'actualité européenne de l'époque, voici la description d'un dessin de Crockett Johnson,²⁵ un autre peintre abstrait qui connaîtra le succès en tant qu'auteur de bande dessinée avec sa série *Barnaby*.²⁶ Réalisé lors des heures noires du pacte Ribbentrop-Molotov, on y voit trois personnages, identique en apparence: gras, vêtu d'un costume en queue de pie, d'un haut de forme et d'un masque, seul signe les différenciant, leurs brassards; l'un porte un dollar, l'autre une croix gammée et le dernier une livre sterling. Ce trio, incarnant les États-Unis (ou a minima Wall Street), l'Allemagne nazie et la Grande-Bretagne forme un gang de cambrioleurs prêt à pénétrer un appartement aux rideaux duquel se trouvent la faucille et le marteau. Le plan pour envahir l'Union soviétique tombe à l'eau; les trois personnages trébuchent, suite à quoi ils manifestent avec une pancarte "cette maison est injuste envers les cambrioleurs," et en signature: "union impérialiste internationale."²⁷ Dans les années d'avant-guerre, la ligne du parti communiste américain (CPUSA), et par conséquent de *New Masses*, consiste à tout faire pour "garder notre pays loin de la guerre européenne" et "d'informer et d'éduquer les masses sur le programme socialiste pour sortir de cette crise."²⁸

Le journal se fait donc le chantre d'une politique isolationniste et se montre virulent vis-à-vis de tous ceux qui appellent à un engagement, au premier rang desquels Roosevelt. Ce dernier appelle à modifier les lois en vigueur pour apporter un soutien matériel aux Anglais (qui donnera la loi 'prêt-bail' de 1941). *New Masses* voit dans cet effort une manipulation de Wall Street (à qui les investissements dans l'armement profitent) et un risque de propagation de la guerre. Idées qu'on retrouve bien dans les deux dessins suivants de Reinhardt. Dans le premier, figure 10, *War*, on voit Roosevelt sur les épaules d'un avatar de Wall Street offrir un panier d'armes à une petite reine d'Angleterre; ce faisant, il se tient au-dessus d'un gouffre au fond duquel on peut lire *war*.²⁹

Le dessin reproduit en figure 11, *To Keep out of War*, du 10 décembre 1940, est également un bon exemple de la rhétorique d'extrême gauche sur la question, tout en étant révélateur du style qu'on retrouvera de plus en plus chez Reinhardt, dans lequel duplication et running gag sont une forme typique; de manière intéressante, la figure conservée pour le cartoon est ce gros homme un peu générique, mais les dessins préparatoires montrent qu'il avait été envisagé que ce soit un Roosevelt chevauchant un squelette de poisson (figure 12).

De toute évidence le prisme de la lutte des classes rend sourd aux idées de Roosevelt qui appelle à une guerre des démocraties contre le fascisme. Le tournant idéologique s'opérera pour la gauche en juin 1941, après l'invasion allemande de l'espace soviétique. D'anti-guerre, les communistes deviennent rapidement interventionnistes et 'comprennent' le danger nazi. Pour l'opinion américaine, qui reste somme toute assez peu intéressée par le conflit, le déclencheur sera bien sûr l'attaque japonaise sur Pearl Harbor le 7 décembre 1941. Reinhardt s'adonne alors à des collages satyriques sur Hitler et Mussolini,³⁰ et développe alors sa technique mêlant collage et dessin qu'on retrouvera dans les planches de *PM* comme dans la planche

reproduite en figure 13: *Out of the Horse's Mouth*, qui illustre en dessins-collages des citations d'Adolf Hitler (l'expression sorti de la bouche d'un cheval, signifie: de source sûre, directement de la personne concernée).

Pendant toute cette période, Reinhardt, comme bien d'autres, utilise des pseudonymes. Ces noms d'emprunt s'expliquent par la double activité des cartoonistes, qui souvent se montrent agressifs envers l'administration américaine, tout en travaillant pour la *Work Progress Administration*. Reinhardt est d'ailleurs l'un des rares artistes abstraits à réussir à bénéficier d'aides de la FAP/WPA³¹ et l'on comprend que dans le contexte de précarité des années 1930-1940, il utilise des pseudonymes pour éviter de perdre ce second emploi, ce qui inclut bien sûr d'éviter de rendre trop connue son opposition à la politique étrangère de Roosevelt.

Au moment de l'écriture de mon mémoire, le dessin reproduit en figure 14 était l'unique dessin de Reinhardt réalisé pour *New Masses* à être répertorié par l'AAA; depuis, la Fondation Ad Reinhardt a mis en ligne de nombreux nouveaux documents³². Il s'agit d'une carte de vœux où il présente ses souhaits à différentes catégories de personnes. Voici les textes de la carte.

Aux GI Joes, démobilisés et de retour avec leurs nanas: un appartement chaud avec des murs et des étagères, et un toast de Noël.

Aux fonctionnaires des Separation Center [le centre pour héberger les soldats démobilisés]: la meilleure nourriture jamais servie en période de vacances, et un abonnement à *New Masses* – une fois que vous serez à la maison.

Aux types en uniforme qui attendent un bateau pour rentrer aux USA: ce bateau qui vous ramènera – il le fera si des centaines de milliers de civils et de vétérans ont leur mot à dire.

Aux membres des forces armées en Chine: l'Amérique a besoin de vous ici. Sortez de

là avec notre aide à tous.

À tous ceux qui sont à la maison pour Noël: notre boulot est de nous battre pour la paix dans cet âge atomique (*God save the mark*, ainsi que l'expert en clichés du *New Yorker*).

Ce dessin n'est pas daté. Ce qui a retenu notre attention dans un premier temps, c'est la référence explicite à *New Masses*, dont on souhaite un abonnement aux soldats réformés. Pour ce qui est de la datation, le style et la référence à Noël montrent qu'il s'agit d'une carte de fin d'année. La référence à l'âge atomique et aux soldats en cours de rapatriement laissent imaginer que nous sommes en hiver 1945, après la reddition du Japon et de l'Allemagne nazie. L'étrange est l'évocation de forces armées en Chine, d'autant que dans le dessin qui accompagne la phrase figure une colline avec des explosions, et qu'on imagine donc une situation de combat encore actuelle. Le soldat est identique à celui qui attend d'être rapatrié, on suppose donc qu'il s'agit d'un G.I.; pourtant, aucun soldat américain ne semble se battre à ce moment-là en Chine. La dernière parenthèse est drôle. On y lit bien sûr une attaque directe contre le *New Yorker*,³³ grand journal du cartoon américain, politiquement beaucoup plus au centre. Le jeu de mot de Reinhardt est difficile à traduire: *God save the mark* est une référence au cri des archers britanniques pour se réserver une cible, qui est progressivement devenu une expression ironique utilisée quand quelqu'un rate sa cible.³⁴

La collaboration entre Reinhardt et *New Masses* s'arrête après la guerre, et ainsi s'achève sa carrière de dessinateur de presse. C'est une fin assez brutale au vu d'un engagement politique de plus de dix ans. On peut la comprendre de différentes manières. 1946 est une année pivot dans la vie de Reinhardt. C'est, bien sûr, le retour à la vie civile (l'artiste a été enrôlé dans la marine en 1945, juste à temps pour ne pas connaître le front), mais ce sera surtout l'explosion de sa carrière artistique, l'année de sa première exposition personnelle, et le début d'une longue

amitié, avec la galeriste new-yorkaise Betty Parsons. Mais 1946, c'est aussi le début de la guerre froide, le discours de Winston Churchill sur le rideau de fer.³⁵ S'il faut probablement attendre 1948 avec le blocus de Berlin et/ou 1950 avec la guerre de Corée et le maccarthysme pour que l'opinion publique américaine devienne inconditionnellement anticomuniste, on peut néanmoins imaginer que déjà les engagements marxistes soient un frein possible à une carrière. Par ailleurs, au même moment, Reinhardt commence aussi une collaboration avec le journal *PM* qui lui permet de continuer à produire des cartoons. Ceux-ci ont changé de contenu, puisque la série des *How to Look at* ne traite que d'art. Reinhardt a toutes les raisons d'être optimiste pour son avenir d'artiste et le moment semble propice pour abandonner les travaux sous pseudonyme et se consacrer entièrement à une forme de cartoon compatible avec ses préoccupations de plasticien.

Mais la collaboration avec *PM* ne sera que de courte durée, à peine plus d'un an. On retrouve dans ces planches toute la radicalité que Reinhardt avait dans le domaine politique et on peut imaginer que les critiques répétées contre l'art figuratif en général ainsi que les nombreuses attaques *ad hominem* visant nombre de peintres aient fini par exaspérer sa rédaction et par rendre ses planches de plus en plus incompréhensibles pour son public. Il y réside néanmoins des perles d'humour et d'inventivité graphique avec un usage combiné du dessin et du collage souvent de toute beauté. Le licenciement de *PM* marque la fin relative de son activité de cartooniste. Quelques planches sont publiées ensuite de manières sporadiques. Ce qui ne veut pas dire que les dessins soient mal reçus; en 1950, la planche de *Museum Landscape*, publiée dans le premier numéro de la revue *Trans/formation*, connaîtra un franc succès. Ce grand dessin/collage, qui fait la critique et la parodie de l'exposition annuelle du Whitney Museum, en rejoint d'ailleurs les collections en 1961.³⁶

Mais la production graphique de Reinhardt ne cesse de diminuer; entre 1952 et 1961, il ne publie que quatre planches, toutes dans *Art News*. Dans l'interview d'Reinhardt par Bruce Glaser, l'artiste explique ainsi son retrait progressif du cartoon:

Je n'ai plus fait de satires ou de cartoons depuis longtemps car cela ne semble plus possible. Le monde de l'art n'est plus satirisable. Je pense qu'il ne s'y passe plus grand chose en dehors du business, et cela n'est pas très drôle. Il y a dix ou vingt ans (ou peut-être était-ce il y a beaucoup plus longtemps encore), il était possible qu'un artiste traite un autre artiste de vieille pute. Ce n'est plus possible.³⁷

Reinhardt n'explique donc pas ce retrait par manque d'envie mais par un changement de climat, un manque de possibilités. Même si d'une certaine manière la pratique de l'écriture remplace celle du collage et du dessin légendé, on trouve dans la correspondance de Reinhardt avec Hess les indices d'une envie de retour à ces pratiques graphiques.³⁸

Mais l'évolution de l'Amérique des années 1950-1960, glorieuse et farouchement anticomuniste, est moins réceptive à la critique sociale et à une certaine forme d'humour, de la même manière que certaines *inside jokes* ou piques que Reinhardt lance à certains de ses confrères changent de statut avec leur notoriété nouvelle. Nombre des jeunes artistes abstraits rebelles, membres de cette extrême gauche américaine, sont désormais des artistes reconnus, et font partie de l'intelligentsia. Willem De Kooning par exemple, qui a connu la misère la plus crasse et avec qui Reinhardt a partagé un temps son atelier, est devenu une superstar. Tout comme Robert Motherwell ou Mark Rothko. Reinhardt, lui aussi, connaît son heure de gloire, quoique de manière bien plus modeste en comparaison de ses anciennes fréquentations qui seront regroupées sous

l'étiquette d'expressionnistes abstraits. Toujours représenté par Betty Parsons, il est professeur au Brooklyn College et ses tournées de conférences sont réputées (c'est l'une d'elle qui marquera fortement le jeune Joseph Kosuth).

Il est fascinant de constater que les dessins de Reinhardt soient restés si longtemps dans l'ombre. Il existe de toute évidence une certaine appréhension à reconnaître les engagements de jeunesse de l'artiste, que lui-même a choisi de garder discrets autant que possible. Mais l'absence de recherches sur le sujet montre également que l'on continue de traiter les productions graphiques d'artiste, de manière générale, comme un domaine ne relevant pas de l'histoire de l'art, la distinction entre *high art* et *low art* continuant de peser sur le regard des critiques et historiens (on ne peut que penser en écho au peu de cas fait des dessins de presse de Duchamp, autre sujet qui pourrait donner lieu à un prochain travail de recherche). Pourtant ces productions de jeunesse éclairent d'un nouvel angle la pensée du Reinhardt, telle qu'elle est formulée dans son article *Art as Art* de 1962.³⁹ La quête d'une œuvre qui n'ait pas d'autre sujet qu'elle-même, la répugnance affichée vis-à-vis de toute forme de subjectivité ou de fonction de l'art peut apparaître comme paradoxale de la part d'un ancien activiste qui a mis son dessin au service de ses idéaux, mais l'est beaucoup moins si on imagine la déception amère de Reinhardt quand il se rend compte qu'il s'est trompé sur un certain nombre de points. Par ailleurs, si la finalité de l'œuvre cesse d'être révolutionnaire au sens politique du terme, l'argumentation de l'article reste profondément ancrée dans une lecture dialectique de l'histoire et fortement anti marchande ; on aurait envie de parler d'une logique post marxiste. Mais on retrouve dans cet article, comme dans d'autres, le même humour tranchant.

L'unique combat en art est le combat des artistes contre les artistes, de l'artiste contre l'artiste, de l'artiste-en-tant-qu'artiste dans et contre l'artiste-en-tant-qu'homme, -animal, ou -végétal. Les artistes qui revendiquent leur

œuvre comme issue de la nature, de la vie, de la réalité, de la terre ou du ciel, comme des "miroirs de l'âme," des "reflets de conditions" ou comme des "instruments de l'univers," qui trafiquent des figurations des "nouvelles images de l'homme" – figures et "nature-dans-l'abstraction" – sont subjectivement et objectivement soit des fripouilles soit des incultes. L'art "figuratif" ou "illustratif" n'est pas un des beaux-arts. Un artiste qui fait du lobbying comme le "jouet de circonstances" ou qui fait des concessions comme une "victime du destin," n'est pas un artiste des beaux-arts. Personne n'a jamais forcé un artiste à être pur.

*

Cet article s'appuie sur un mémoire de diplôme soutenu à l'Ecole Supérieure Nationale des Beaux-Arts de Paris en 2011.

Notes

¹ Cité par Alexander Alberro and Patricia Norvell, eds., *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner* by Patricia Norvell (Berkeley, CA: University of California Press, 2001), 109.

² *PM* était un journal de la gauche new yorkaise, édité entre 1940 et 1948.

³ Catalogue de l'exposition *Ad Reinhardt*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 mai-2 juillet 1973, Centre national d'art contemporain, Paris, 1973, p. 37.

⁴ Voir la biographie: "Schapiro, Meyer," *Dictionary of Art Historians* dirigé par Lee Sorensen et Monique Daniels, et al., Duke University, Encyclopedia, online, 2000. <https://arthistorians.info/schapirer/>.

⁵ *The Columbia Jester*, ou tout simplement *Jester* existe depuis 1901 et paraît toujours. On peut avoir une idée du magazine aujourd'hui en consultant la page: <https://issuu.com/jesterofcolumbia>.

⁶ *Ad Reinhardt papers*, 1927-1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Columbia Scrapbook, Box 5, Folder 1: 1932-1935: <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-5/box-5-folder-1>.

⁷ On trouvera dans son carnet plusieurs pages dédiées aux multiples articles qui reprennent le dessin, ibidem, 70-73.

⁸ Le Child Labor Amendment était une proposition destinée à modifier la constitution américaine dans le but de "limiter, réguler et prohiber le travail des personnes de moins de 18 ans." Défendue par le député Israel More Foster, la proposition a été adoptée par le congrès des États-Unis en 1924. Pour entrer en vigueur cet amendement devait être ratifié par au moins trois quarts des cinquante États américains, ce qui n'est toujours pas le cas, le congrès n'ayant pas fixé aux États de date péremptoire pour ratifier (ou non) ce texte ; ce qui explique que le débat n'arrive à New York qu'en 1935, soit 11 ans après le vote du congrès.

⁹ Nicholas Murray Butler (1862-1947) a été le président de l'université Columbia de 1902 à 1945 et président de la fondation Carnegie Endowment for International Peace [Carnegie pour la paix internationale] de 1925 à 1945. Il est le co-détenteur avec Jane Adams du prix Nobel de la paix de 1931. C'est aussi un membre important du parti républicain, candidat malheureux à la vice-présidence avec William H. Taft en 1912. Pour plus d'informations une biographie (en anglais) sur le site: nobelprize.org.

¹⁰ *Ad Reinhardt papers*, 1927-1968, 68.

¹¹ On peut trouver le document complet ici: <https://archive.org/details/StudentsFightWar>, [30.11.2024].

¹² Pour plus de détails sur l'histoire de la NSL, se référer à Robert Cohen, *When the Old Left was young* (New York, NY: Oxford University Press, 1993).

¹³ Vanguard Press, 1932.

¹⁴ Il s'agit de nouveau du président de l'université Columbia.

¹⁵ Huey Pierce Long (1893-1935), surnommé 'The Kingfish' était un homme politique franco-américain populiste et sudiste, présenté par ses adversaires comme figure principale du fascisme américain dans l'entre-deux-guerres: [Wikipedia.org](https://fr.wikipedia.org/wiki/Huey_Pierce_Long).

¹⁶ Herbert Hoover (1874-1964), prédécesseur de Roosevelt.

¹⁷ National Recovery Administration créée par Roosevelt pour relancer l'économie américaine, à ne pas confondre avec l'autre NRA, la triste National Rifle Association.

¹⁸ *Ad Reinhardt papers*, 1927-1968, 60.

¹⁹ Jeu de mot impossible à traduire, dont le sens serait "des bourses d'études pas des champs de bataille."

²⁰ L'entraînement militaire n'est pas l'éducation.

²¹ Unis contre l'impérialisme.

²² Lâchez l'Abyssinie.

²³ American Abstract Artists, "a democratic artist-run organization founded in 1936 in New York City to promote and foster understanding of abstract and non-objective art:" <http://www.americanabstractartists.org/>.

²⁴ *New Masses*, 1926-1948, a été un journal marxiste, proche du parti communiste américain (PCUSA); il avait un lectorat important après 1929, la Grande Dépression, rendant le public réceptif à ses idées. Pour une meilleure idée sur cette publication lire l'article du *Time* à son sujet: <https://time.com/archive/6655143/the-press-new-masses/> ou encore l'article du site *Current Affairs* <https://www.currentaffairs.org/news/2023/12/the-old-left-renaissance-of-the-new-masses-magazine>. On peut maintenant retrouver la numérisation des numéros du magazine ici: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=newmasses>.

²⁵ Concernant les deux dessins suivants, nous reprenons la description faites par Michael Corris, *Ad Reinhardt* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 43-44.

²⁶ Pour en savoir plus sur cet autre artiste et sa femme Ruth Krauss, avec qui Reinhardt a travaillé également comme illustrateur, voir *Crockett Johnson and Ruth Krauss: How an Unlikely Couple Found Love, Dodged the FBI, and Transformed Children's Literature* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2012).

²⁷ *New Masses*, 26 Décembre 1939, planche de Crockett Johnson p. 18.

- ²⁸ Philip J. Jaffe, *The Rise and Fall of American Communism* (New York: Horizon Press, 1975).
- ²⁹ *New Masses*, 14 janvier 1941, p.6 et voir également d'un autre auteur mais défendant la même ligne, le grand dessin de Gropper dans le numéro du 15 avril 1941.
- ³⁰ Voir le colloque à la Library of Congress en 2008: <http://www.loc.gov/today/pr/2008/08-042.html>.
- ³¹ Pour plus de détail sur le WPA et le *New Deal*, voir le site de la fondation Roosevelt, qui reproduit un grand nombre de documents d'époque <https://www.fdrlibrary.org/art-detail>; à propos d'Ad Reinhardt à cette période, se référer à Lucy Lippard, *Ad Reinhardt* (New York: Harry N. Abrams, 1982), ou pour une version condensée: lire sa fiche biographique sur le site du MOMA: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4856/.
- ³² Pour voir la galerie dédiée aux dessins de Reinhardt sur le site la Fondation Ad Reinhardt: <https://adreinhardtoundation.org/archive/#commercialwork/magazines/nma>.
- ³³ Le *New Yorker* est un magazine hebdomadaire généraliste américain fondée en 1925. Il est considéré comme une référence dans le milieu intellectuel, très réputé aussi pour ses cartoons. Voir son site internet <http://www.newyorker.com/>.
- ³⁴ Pour plus d'informations sur cette expression voir: <https://languagehat.com/god-save-the-mark/>.
- ³⁵ 5 mars 1946, discours de Winston Churchill au Westminster College, Fulton.
- ³⁶ *Ad Reinhardt papers, 1927-1968*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Published Cartoons by Reinhardt, undated, circa 1936-circa 1960 Box 4, Folder 5, p. 3 et 4.
<https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-4/box-4-folder-5>.
- ³⁷ Bruce Glaser, "An interview with Ad Reinhardt", 1966, dans *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, 1975, edited and with an Introduction by Barbara Rose (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1991), 14.
- ³⁸ Dans une lettre du 13 janvier 1964 de Reinhardt à Tom Hess (figure 15), on peut lire: "peut-être que je devrais faire un fascicule pour une »grève,« une »grève des artistes,« underground, comme illustration pour ma pièce. Et si j'en profitais aussi pour »adapter« un de mes anciens mandalas?" voir aussi: Jarret Earnest, "Ad Reinhardt and *The Shape of Time*," pour le *Brooklyn Rail*, <https://brooklynrail.org/2014/01/ads-thoughts-and-practices/ad-reinhardt-and-the-shape-of-time/>
- ³⁹ Ad Reinhardt, "Art-as-Art," 1962, dans *Art-as-Art*, 55.

Bibliographie

Biographies and exhibition catalogs:

Baro, Gene. *Twelve American Masters of Collage*. New York: Andrew Crispo Gallery, 1977.

Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt, peinture moderne et responsabilité esthétique*.

Chatou: La Transparence, 2011.

Corris, Micheal. *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books, 2008.

Hess, Thomas B. *The Art Cartoons and Satyre of Ad Reinhardt*. Düsseldorf, Rome: Kunsthalle Düsseldorf, Malborough Rome, 1975.

Inboden, Gudrun i Thomas Keller. *Ad Reinhardt*. Stuttgart: Staats Galerie, 1985.

Kosuth, Josef. "A. Reinhardt, J. Kosuth, F. Gonzales-Torres. Symptoms of Interference."

Art & Design Profile 34, Hoboken: Wiley, 1994. Choć Although published by an art magazine, it is indeed the catalog of an exhibition (the same way you would have a catalog published by *Beaux-Arts* magazine).

Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: Harry N Abrams, 1982.

Pacquement, Alfred. *Ad Reinhardt: Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 mai-2 juillet 1973*. Paris: Centre national d'art contemporain, 1973.

From Ad Reinhardt, works of illustration, same period:

Benedict, Ruth i Gene Weltfish, "The Races of Mankind." *Public Affairs Pamphlet* no. 85 (1943).

Krauss, Ruth. *A good Man and his good wife*. New York: Harper & Brothers, 1944.

On the context:

Cohen, Robert. *When the Old Left was young*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Harris, Reed. *King Football*. New York: Vanguard Press, 1932.

Jaffe, Philip J. *The Rise and Fall of American Communism*. New York: Horizon Press, 1975.

Articles, on paper:

Cueff, Alain. "Ad Reinhardt, visible, invisible." *Beaux-Arts Magazine*, no. 94 (Octobre 1991): 77-83.

Savinel, Christine. "Ad Reinhardt: la valeur du détachement. suivi de trois textes d'Ad Reinhardt." *Cahiers du Musée d'Art Aoderne*, no. 49 (1994): 58-89.

Online:

Helfand, Jessica. *Ad Reinhardt, graphic designer*, *Design Observer*, 17 May 2007, <https://designobserver.com/ad-reinhardt-graphic-designer/>

Strickland, Carol Betty. *Parson's 2 Lives, She Was Artist, Too*, *New York Times*, 28 June 1992, http://prod-images.exhibit-e.com/www_alexandergray_com/Parsons_New_York_Times_1992_06_28.pdf

Woodward, Richard B. *Ad Reinhardt, Newspaper Cartoonist: The Abstract Double Agent*. *New York Times*. 21 December 2003, <https://www.nytimes.com/2003/12/21/arts/art-architecture-ad-reinhardt-newspaper-cartoonist-the-abstract-double-agent.html>

Online Libraries:

Archives of American Art

<http://www.aaa.si.edu/>

Ad Reinhardt Foundation

<https://adreinhardtoundation.org/>

Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum

[https://www.fdrlibrary.org/home_\(pour_toutes_les_informations_sur_les_administrations_et_politiques_du_New_Deal\)](https://www.fdrlibrary.org/home_(pour_toutes_les_informations_sur_les_administrations_et_politiques_du_New_Deal))

Miscellaneous:

New Yorker

<http://www.newyorker.com/>. Ad Reinhardt is the subject of some of some cartoons from the famous magazine: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/ad-reinhardts-cartoons>

DOKUMENTY

(wybór Davida Rybaka)

DOCUMENTS

(selected by David Rybak)



1

How to Look at Modern Art in America
HOW TO LOOK, PM SERIES
 PM, June 2, 1946
 Fondation Reinhardt

2

How to Look at modern art in America
ArtNews, Summer 1961
 Fondation Reinhardt

3

Child Labor Amendment
 Ad Reinhardt papers, 1927-1968. Archives of American Art,
 Smithsonian Institution
 Columbia Scrapbook, Box 5, Folder 1: 1932-1935: p.70
<https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-5/box-5-folder-1>

4

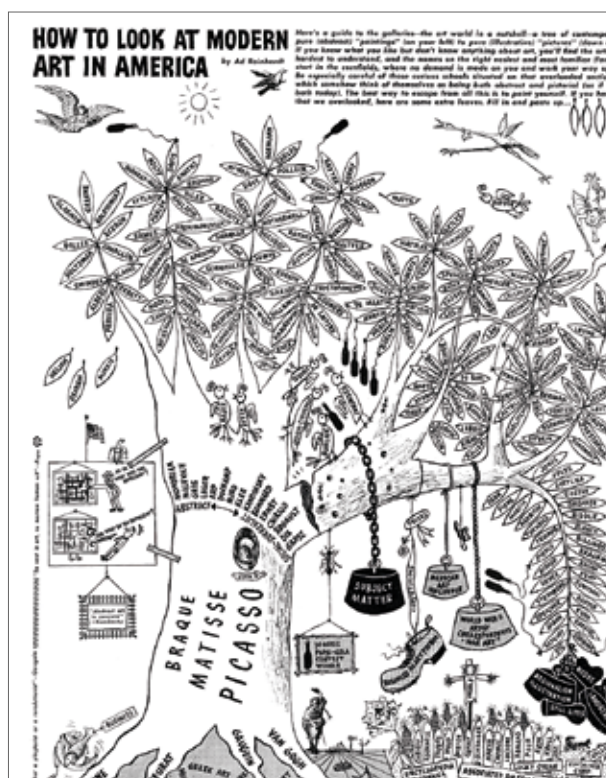
Greeks
The Columbia Jester, September 1934, p.19
 Highschool and College / *The Columbia Jester*
 Fondation Reinhardt

5

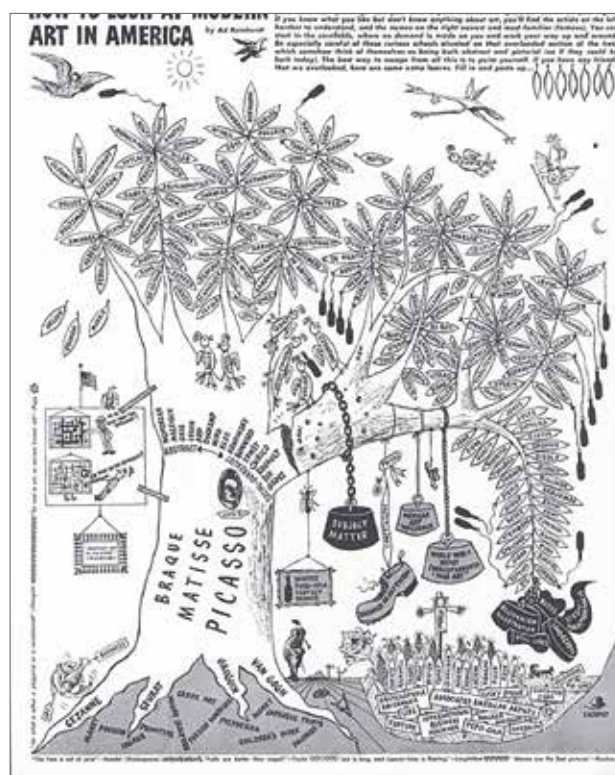
Student Fight War (cover)
 National Student League, 1935
 PAMPHLETS / Fondation Reinhardt

6

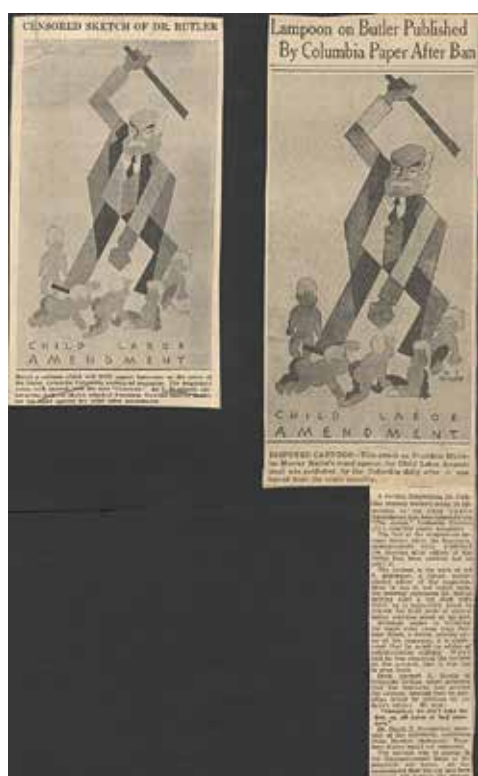
The Columbia Jester, April 1935 (cover)



1



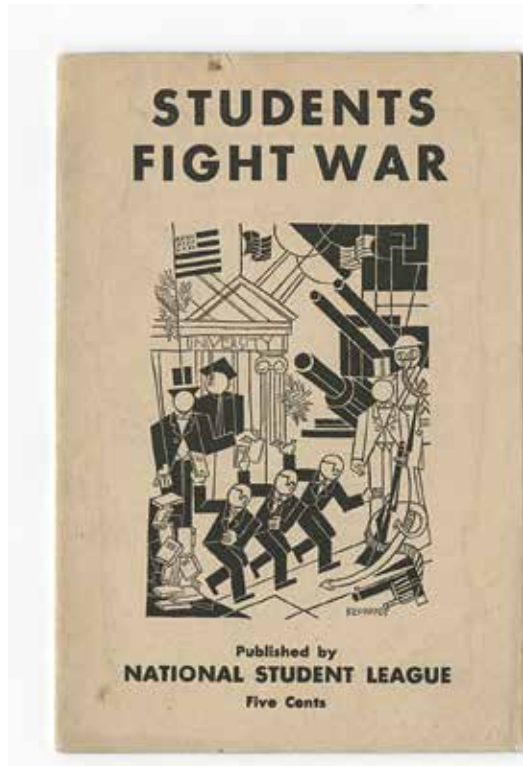
2



3



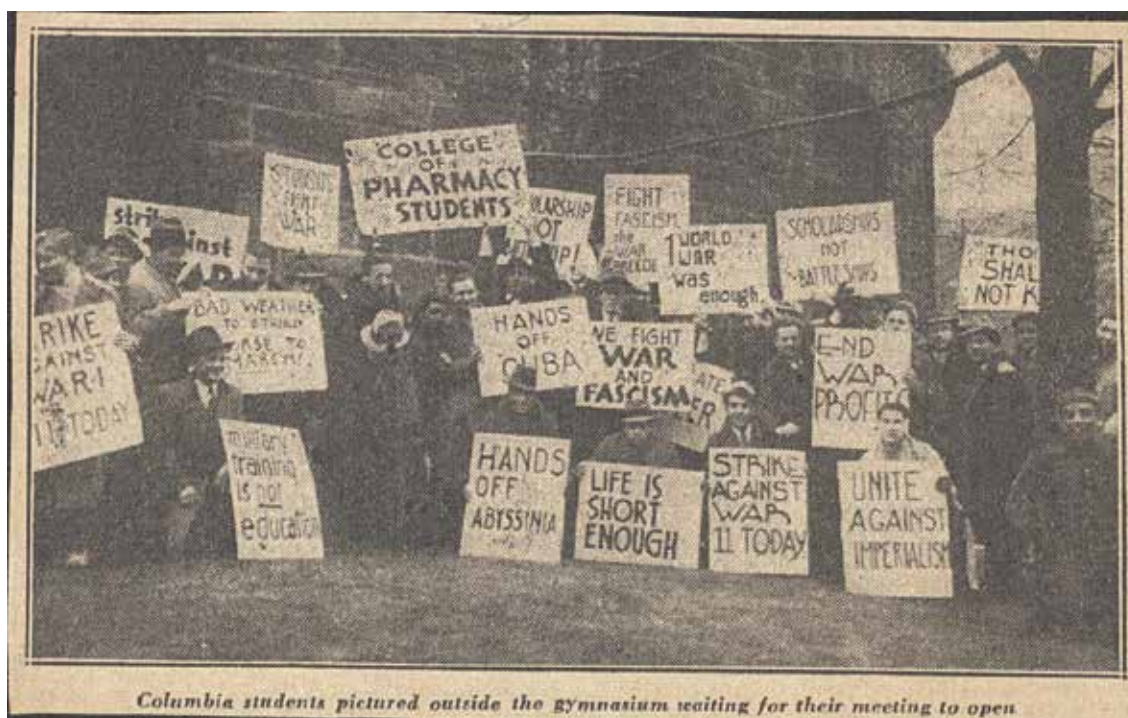
4



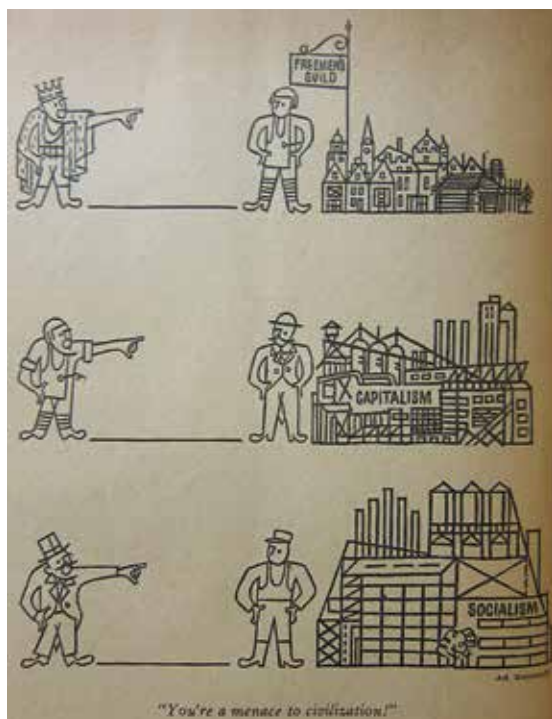
5



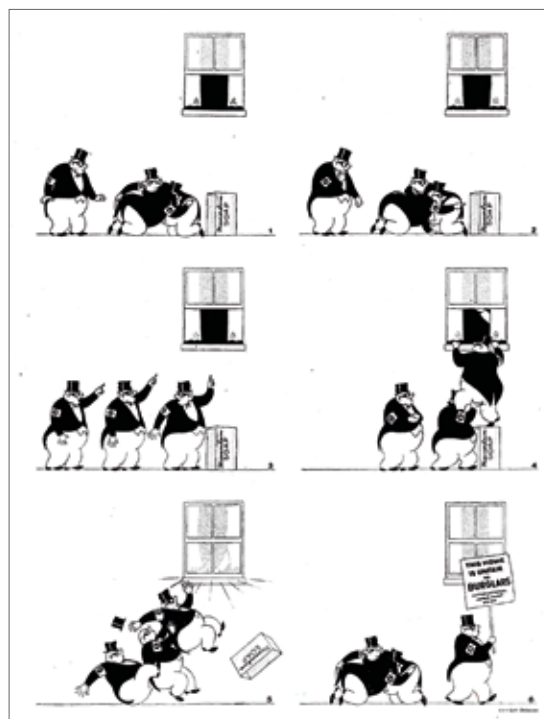
6



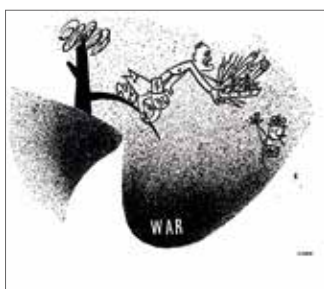
7



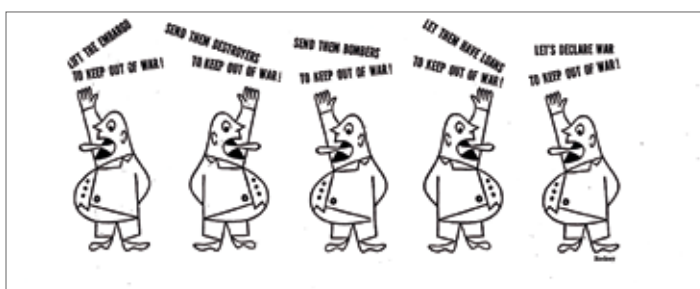
8



9



10



11

1900 "I had become a ringleader and at that time learned easily and did very well in school, but for the rest, I was rather difficult to handle."

1910 "The work I was doing went hand in hand with my future profession. I painted in order to earn a living and I learned for enjoyment. Thus I was enabled to supplement my practical experiences concerning social problems with the necessary theory. I believe that those who knew me then must have thought me a queer fellow."

OUT OF THE HORSE'S MOUTH

WORDS BY ADOLF HITLER ✱
PICTURES BY AD REINHARDT

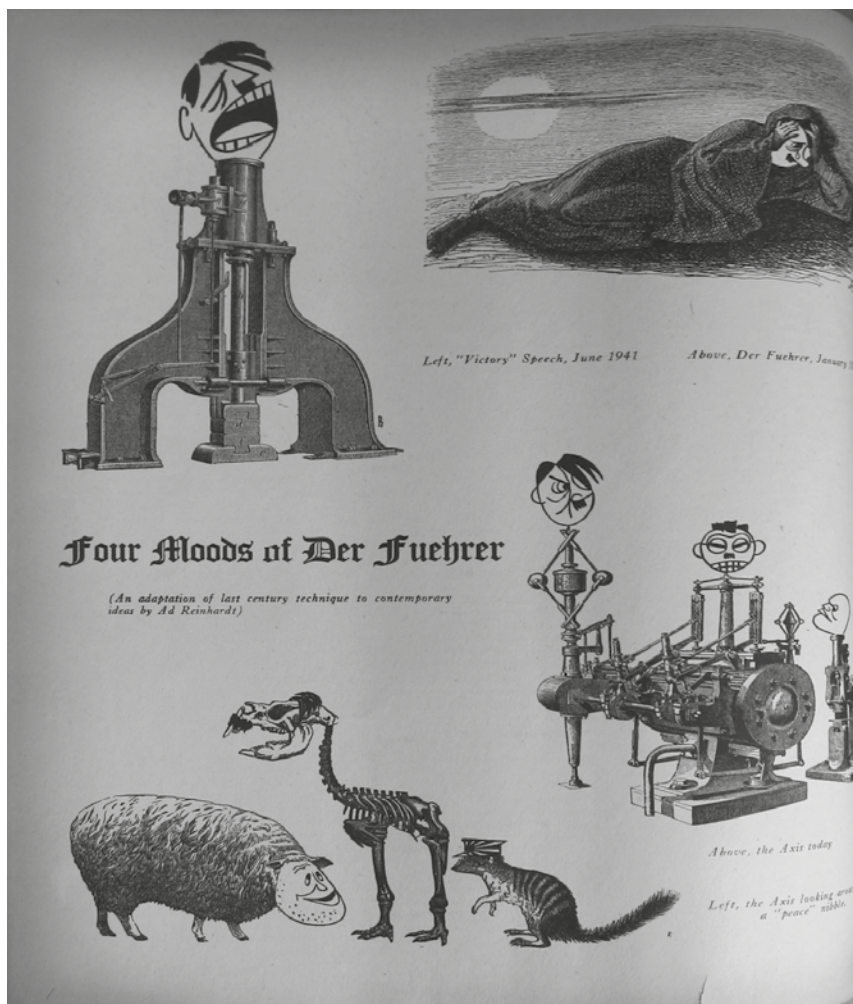
1923 "Small sub-groups are formed, which in the political movement represent germ cells for the future organization. I ask you to be sticky as burrs and hard as steel in standing by our movement."

1943 "... today carried out an undertaking for liberation of the Duce..."

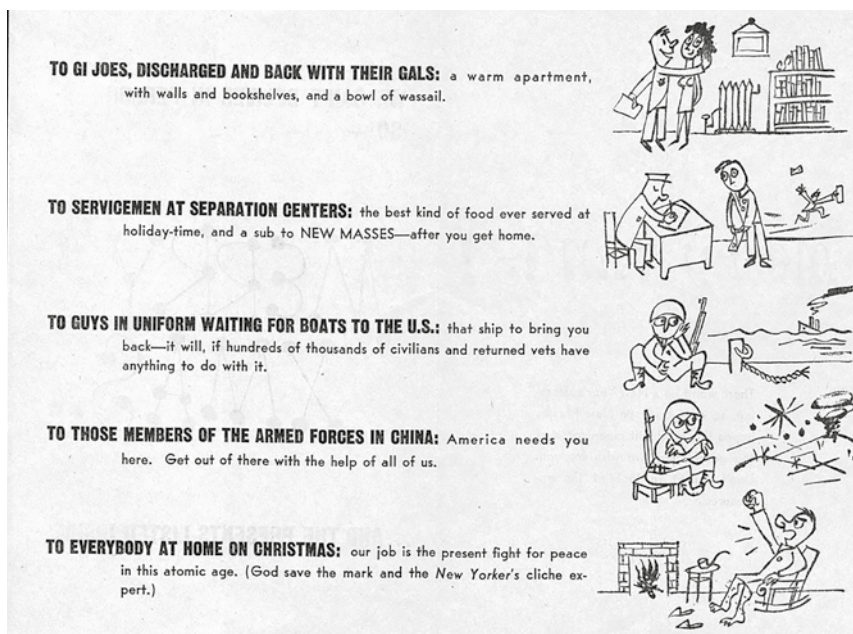
1943 "Today the enemy thinks he can demoralize the nation by bluff and propaganda. If the matter were not serious, one could laugh about it." (1942) "I look with great confidence into the future."

✱ Quotations are from *Mein Kampf*, *My New Order*, and from recent speeches by Adolf Hitler.

12



13



14

7
Student Fight War Columbia students outside the gymnasium / Studenci Columbia przed budynkiem uczelni
 Ad Reinhardt papers, 1927-1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution
 Columbia Scrapbook, Box 5, Folder 1: 1932-1935: p.60
<https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-5/box-5-folder-1>

8
You're a Menace to Civilisation! *New Masses*, January 2, 1940, p.12
https://adreinhardtoundation.org/archive/#commercialwork/magazines/nma/NMA_1940_1-2_12_2_f6add7. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
 Published Cartoons by Reinhardt, undated, vers 1936-1960, Box 4, Folder 2, p.4 https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?damspath=/CollectionsOnline/reinad/Box_0004/Folder_002

9
 Crockett Johnson, *Union internationale impérialiste* *New Masses*, Decembre 26, 1939, p.18

10
 War Ad Reinhardt, signé Rodney *New Masses*, January 14, 1941, p.6

11
To Keep out of War
 Ad Reinhardt, signé Rodney *New Masses*, December 10, 1940, p.5

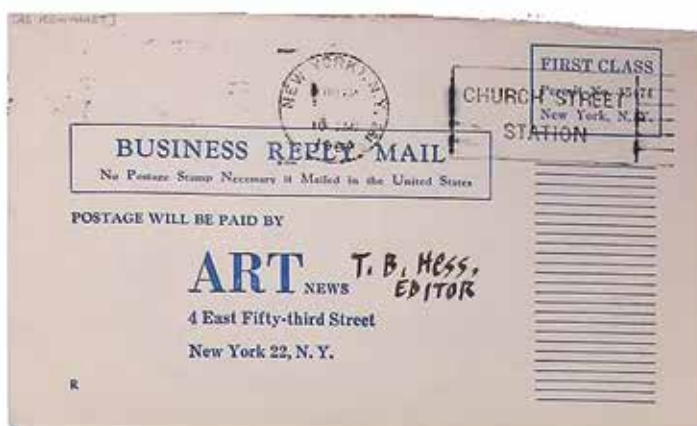
12
To Keep out Wars (szkic)

13
 Dessins-collages anti Hitler Archives of American Art, Smithsonian Institution
 Published Cartoons by Reinhardt, undated, vers 1936-1960, Box 4, Folder 3, p.2 https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?damspath=/CollectionsOnline/reinad/Box_0004/Folder_003

14
 Greeting card / kartka z życzeniami *New Masses*, 1945 (?)
 Ad Reinhardt papers, 1927-1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
 Published Cartoons by Reinhardt, undated, vers 1936-1960, Box 4, Folder 2, p.3 <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-4/box-4-folder-2>

15
 List Ad Reinhardt do Toma Hess, datowany 13 stycznia 1964
 Thomas Hess Papers, 1939-1978. Archives of American Art
 Series 2: Correspondence, circa 1945-1978 (1.0 linear feet; Box 1-2, OV 11)

15



TH= MAYBE I SHOULD MAKE A LEAFLET FOR "A STRIKE," AN "ARTISTS STRIKE," AN UNDERGROUND ONE, AS ILLUSTRATION FOR MY PIECE. HOW ABOUT "ADJUSTING" MY OLD MANDALA ALSO?

Time is OF THE ESSENCE, I WAS UP IN BOSTON, THURSDAY, PEOPLE ARE GATHERING TOGETHER FOR SOME KIND OF CHANGE, STIRRING, RESTLESSLY. IF YOU DON'T PRINT MY PIECE SOON I WON'T GET ANY CREDIT FOR KILLING N.Y. SCHUSSSTRACEXPRESSIONISM BEFORE IT DIES OF ITS OWN RECORD.

ITS EASY FOR YOU, LOOK AT ALL THE PEOPLE ON YOUR SIDE - GREENBERG, K. SAWYER, ROCKEFELLER, HUNTER, ROTHKO, ART VOICES, BLESCH, GOLDBWATER, GUSTON, SELZ, DE KOOING, N-----, GENAUER, DOUGHERTY, POWER, MASS-MEDIA, MASS-APPEN, NEWSWEEK, STILL, GRACE T.X. SHAKPLESS, GOTTLIEB, SHAPIRO, YALE ART DEPARTMENT, RIVERS, POETS, MOTHERWELL, THE LITERARY ARTS, RODMAN, PAVIA, STEFEN HADICH, KRAMER, ASHTON-HUNCKERS, MODERN MUSEUMS LEARNING SERVICE, LOUIS TRAKIS, AL BLAUSTEIN, JAMIS, KOTZ, LIFE, TIME, FORTUNE, MONEY, STATUS, POWER, MASS-PERSUASION, B.H. FRIEMAN, MARY ROSENBERG, BAY-AREA PAINTERS, HERMAN WOLK'S COUSIN, VOGUE, ROSE FRIED, ART IN AMERICA, COLIN, ALLOWAY, ANDERSON, MUSICIANS, HELLER, SHOW BUSINESS, WEST COAST CRITICS, JEWISH MUSEUM, WIKIS REAL ESTATE, FAKE CAMARADERIE, TOGETHERNESS, POPULARITY, FUN, OPENINGS, FOR ARTISTS, OLD SURREALISTS, CLEVE GRAY, AL LICHTENMAN, JACQUES HUIZDOVSKY AND SONIA GETCHOFF.

ALL I HAVE ON MY SIDE IS YOU, FRANKFURTER, UDO KULTURMANN, DOROTHY MILLER, YAYOI KUSAMA, N. EDGAR, IRVING AND LUCY SANDLER, S. KARELICK, MURCH, DWAN GALLERY, ART, RIGHT, FATE, HISTORY, AND THE FUTURE.

YOU HAVE NOTHING TO LOSE BUT SOUL, CHAINS, MONEY. WHAT YOU GOT TO LOSE?

AR

I'm thinking of calling one, with KOB JOHNSON or someone

JAN 13 1964

Margaux VERDET

AD REINHARDT: OKO ODPOWIEDZIALNE. PERCEPCJA I ZAANGAŻOWANIE WIDZA W KOLAŻACH Z 1946 ROKU

Od chwili pierwszej wystawy *Armory Show* w roku 1913, gazety amerykańskie publikują wiele karykatur przedstawiających widza jako personifikację zbiorowej niepewności w obliczu innowacji sztuki nowoczesnej. Bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej, społeczeństwo amerykańskie wciąż zastanawia się, jak należy odbierać dzieła sztuki nowoczesnej, zwłaszcza gdy są one abstrakcyjne.¹ Po roku 1945 Ad Reinhardt chwytą się tej kwestii edukowania publiczności, podczas gdy jego aktywność jako grafika jest tuż po wojnie w szczytowym punkcie. Wykorzystuje swoje kompetencje, by udzielać odpowiedzi za pośrednictwem prasy. Starając się sformułować ‘właściwą’² definicję sztuki, publikuje w magazynie *PM* od 27 stycznia 1946 do 5 stycznia 1947 roku serię ‘stron artystycznych’ (*art-pages*),³ przy czym termin ten oznacza pełne strony, na których występują obok siebie ‘rysunko-kolaże’ – asamblaże rysunków i kolaży. Skupimy się na wybranych stronach artystycznych pochodzących z tego zbioru dwudziestu czterech stron artystycznych, aby zrozumieć, jak to się dzieje, że zwracanie uwagi na widza odgrywa pierwszoplanową rolę w definiowaniu sztuki nowoczesnej. Wynika to, po pierwsze, z uznania

aktywności widza za aktywność sensotwórczą, a po drugie – z analizy narządu wzrokowego na rysunkach Reinhardta, który przyznaje wzrokowi centralne miejsce w refleksji ontologicznej nad malarstwem.

**Oglądany przez malarstwo:
rola uczestnicząca nowoczesnego
obserwatora**

Swoimi rysunkami Reinhardt próbuje odpowiedzieć na te pytania dotyczące sposobu odbierania sztuki nowoczesnej oraz recepcji obrazów abstrakcyjnych. Rysowanie odbiorców dzieł nowoczesnych świadczy o uwadze, jaką zwraca na ich wrażliwość. Pokazuje publiczność, której zadaniem jest zastanawianie się nad własnym statusem jako widza. Pokazuje ją również w postaci aktywnej jednostki, która rozumie pojęcie sztuki abstrakcyjnej, zwielokrotniając jej ciało wokół obrazu kubistycznego na rysunku zatytułowanym *How to Look* opublikowanego 12 maja 1946 roku.⁴ Za pomocą sztuczek graficznych Re-

Reinhardt stara się wprowadzić ten malarski modus do świadomości zbiorowej oraz do historii sztuki amerykańskiej – na tym samym rysunku obok abstrakcyjnego obrazu stoi na ziemi flaga Stanów Zjednoczonych. Na tej samej stronie, opublikowanej 15 grudnia 1946 roku, trzy tematy zostają poruszone następującymi tytułami: *How to Look at Creation*, *How to Look at 3 Current Show* oraz *How to Look at a Theme*, wraz z napisem pośredku: „Dlaczego artysta maluje? Co to oznacza? Nie możemy zastanawiać się i myśleć za was, lecz spróbujemy pomóc wam zrozumieć, co oglądacie, a więc przedstawić coś samodzielnie.”⁵

Te edytorskie apostrofy lub te przedstawienia widza są zachętami do estetycznego doświadczania abstrakcyjnego dzieła sztuki, ponieważ Reinhardt świadomy jest zmiany paradygmatu percepcyjnego, jaką wywołało pojawienie się sztuki abstrakcyjnej, nad czym zastanawia się wielu mu współczesnych. Karykatury przywołują np. pojęcie ‘optyczności’ wypracowane przez krytyka Clementa Greenberga (1909–1994). W 1948 roku ogłasza on tekst pod tytułem „Malarstwo Modernistyczne” i kładzie podwaliny pod definicję malarstwa nowoczesnego, które określa mianem ‘redukcji modernistycznej,’ mając na myśli sztukę, której dotyczą wyłącznie składniki obrazu. Postrzega ową tendencję modernistyczną jako rozwinięcie sztuki wyłaniającej się pod koniec dziewiętnastego stulecia w Europie i mającej swoją kontynuację w Stanach Zjednoczonych na początku dwudziestego wieku. Przedstawia ten rozwój jako ewolucję nieuchronną i nieodwracalną, w której każda sztuka stara się zgłębiać swój odrębny język, to, co tylko jej jest właściwe.⁶

Tymczasem teoria ta, odciskająca swoje piętno na amerykańskim życiu artystycznym drugiej połowy dwudziestego wieku, neguje ciało obserwatora i postuluje powrót do optyczności, aby zdefiniować teoretyczny cel malarstwa, do którego może prowadzić zniwelowanie malarstwa abstrakcyjnego. Zaleca ona na przykład złudzenie optyczne i krytykuje obrazy monochromatyczne, uznając, że w tym stadium abstrakcja przestała być sztuką. Greenberg promuje np. takiego artystę,

jak Mark Rothko (1903–1970), który w 1946 roku tworzy swoje pierwsze *Multiforms* – mgliste formy w różnych kolorach, komponujące przestrzeń za pomocą gry kontrastem. Reinhardt oświadcza w roku 1963, że obraz abstrakcyjny nie musi mieć kontrastu kolorów, kompozycji.⁷ Neutralność obrazu miałaby umożliwiać widzowi zgodne z nim odczytywanie znaczenia. Np. przeciwstawia sobie dwa typy malarstwa: to, które jest związane ze światem, światem zewnętrznym lub subiektywnością artysty, oraz to, które koncentruje się na własnych środkach, utożsamiając je. To pierwsze – z autorytarnym modelem społecznym, a to drugie – z demokratycznym modelem społecznym.

Na ‘stronach artystycznych’ pojawiają się liczne satyry wymierzone w aktorów ówczesnej sceny artystycznej. Krytyk, artysta i widz pojawiają się w różnych karykaturalnych postaciach, równocześnie po to, by demaskować, ganić i charakteryzować aktorów amerykańskiej sfery kulturalnej. Reinhardt, wykorzystując klasyczne kody mimesy czy figuracji ukazuje na nich figurę widza, nawołującą do krytycznego dystansu wobec dzieła sztuki. W ten sposób każde dzieło, które zachowuje ten związek z rzeczywistością, jest kojarzone przez Reinhardta z pewnym autorytetem artysty, mającego w nim przedstawiać swój światopogląd, a widz jedynie go przyjmuje. Postać artysty jest ukazana w *How to Look at an Artist*, opublikowanym 7 kwietnia 1946 roku,⁸ oraz w *How to Look*, gdy niesie obraz ze swoją podobizną i deklamuje: “To jestem ja!”, “To mój styl!” Reinhardt odrzuca pojmowanie obrazu jako okna na świat, ponieważ zawiera on tylko jeden punkt widzenia na ów świat – punkt widzenia artysty, a zapomina o osobie, która na niego patrzy.

Na ‘stronie artystycznej’ *How to Look at an Artist* rozpoznajemy także postać krytyka, który wskazuje postać artysty. Krytyk stoi, wyniesiony na grecką kolumnę mieszanego porządku, wymachując przedstawiającym go obrazem. Kreski wskazują kierunek jego dążenia ku boskim niebiosom, symbolizowanym przez anioła i obłoki. Z wysokości kolumny artysta góruje nad światem człowieka, światem, do którego już nie

należy, a który jest narysowany w perspektywie. Krytyk prezentuje dwa oblicza, jedno zachęcające do uśmiechnięte i skierowane w stronę artysty, a drugie – wygłaszające zdania przeciwko sztuce abstrakcyjnej. Reinhardt krytykuje tutaj malarstwo, które nie zerwało więzi łączącej je ze światem zewnętrznym, oraz artystów, wynoszonych ponad człowieka za sprawą reklamy uprawianej przez krytyków. Wytyka mechanizm przeceniania statusu artysty, zapoczątkowany w renesansie po to, by oddzielić sztukę od rzemiosła. W ten sposób twórczość artystyczna jest przyrównywana do pierwotnego boskiego aktu stworzenia, a tym samym geniusz Boga zostaje przypisany malarzom. Widz mógłby zatem odkrywać prawdę boską objawianą przez dzieła sztuki. Według Reinhardta renesans jest tym okresem historycznym, który wytwarza wertykalny i autorytarny stosunek pomiędzy artystą i widzem, przy czym ten pierwszy stoi wyżej od drugiego.⁹

Jak stwierdza Jean Paulhan (1884–1968), nowoczesność dokonuje „dziwnego odwrócenia”,¹⁰ gdy chodzi o funkcję widza. W książce *La Peinture cubiste*, opublikowanej w 1913 roku, Paulhan uważa, że w epoce nowoczesnej „już nie widz pyta obrazu, lecz obraz pyta widza: co przedstawiasz?”¹¹ Jego książka nie została przetłumaczona, a ponieważ Reinhardt jej nie posiadał (co poświadcza inwentarz jego biblioteki) nie czytał po francusku i nie odwoływał się do niej w swoich notatkach, zadziwiająca może się nam wydać jej zbieżność z rysunkiem amerykańskiego artysty. Przesłuchanie, jakiemu obraz poddaje widza, przywodzi bowiem na myśl winietę Reinhardta (zamykającą stronę artystyczną *How to Look at a Cubist Painting*), opublikowaną 27 stycznia 1946 roku.¹² Pierwszy rysunek ukazuje tam widza pytającego abstrakcyjny obraz o to, co przedstawia, drugi zaś daje życie obrazowi, do którego zostały dodane oczy, usta, nogi i ręce, aby mógł zapytać widza, co on przedstawia.

Ta zbieżność potwierdza nam nowoczesne niepokoje artystów. W przeszłości obraz był oknem, które ukazywało widok świata, potem nowoczesny obraz zbliżył się do widza i zaczął

zadawać mu pytania. Przechodzimy od reprezentacji do prezentacji w tym sensie, że malarstwo prezentuje się w swojej istocie światu bardziej, niż go przedstawia. Przysługuje mu pełnoprawne istnienie, a w konsekwencji to widz musi określić się wobec niego.

Reinhardt wykazuje, że ‘odwrócenie’ rzeczywiście następuje w nowoczesności. Jednak według niego, niektórzy artyści (w obrębie samej sztuki nowoczesnej) trwają w postawie odziedziczonej po epoce klasycystycznej i nie starają się zmienić funkcji widza. W ten sposób zachowują władzę nad publicznością. Domagając się ‘optyczności’ sztuki modernistycznej, Clement Greenberg zapewnia epoce modernizmu status i wartość Wielkiej Sztuki. Sztuka i nowoczesny artysta mieliby w ten sposób zachować pewien autorytet. Według Reinhardta sztuka nowoczesna odwraca taki despotyczny stosunek, wyostrażając ten wymiar dzieła, który skłania widza do odbicia drogi skopicznej, tzn. drogi wywoływanej przez popęd, uruchamiający dialektykę między oglądaniem a byciem oglądanym. Według winiety „Co przedstawiasz?” Reinhardt wydaje się przypisywać źródło tego pędu obrazowi abstrakcyjnemu.

5 maja 1946 roku publikuje w *PM* identyczny rysunek, na którym obraz pyta tym razem wielu widzów, co przedstawiają oni wszyscy.¹³ Widzowie są zatem oglądani przez obraz oraz zmuszeni określić się etycznie i zdefiniować swoją funkcję w stosunku do niego. Obraz jest przedmiotem, a widz – podmiotem myślącym. Następnie obraz staje się podmiotem, który zadaje pytanie widzowi, po to, aby z kolei widz nie stał się przedmiotem.

W ten sposób Reinhardt ukazuje widza jako istotę nowoczesną, której percepcja ewoluowała za sprawą innowacji artystycznych i naukowych. Sztuka nowoczesna uwzględniła to nowe ciało społeczne. Reinhardt zachęca więc widza do aktywnej percepcji i do zajęcia stanowiska etycznego wobec sztuki abstrakcyjnej. Po pierwszych sześciu „stronach artystycznych” opublikowanych w *PM*, które zwracają szczególną uwagę na funkcję widza, refleksja nad aktem patrzenia pojawia się poczynając od dziesiątej publikacji,

How to Look at Things through a Wine Glass, opublikowanej 7 lipca 1946 roku.¹⁴ Reinhardt jest świadomy tego dystansu między widzem a dziełami sztuki. Oko i percepcja wizualna pojawiają się zatem często w jego twórczości graficznej, włączając widza w rozumienie i refleksję nad dziełem nowoczesnym.

Oko – sensotwórczy organ umysłu

Rysunek oka często pojawia się na ‘stronach artystycznych’ magazynu *PM* w latach czterdziestych, a wraz z nim pojawia się zagadnienie percepcji wzrokowej. Np. oko z jego nerwowym układem optycznym jest ukazane w odcinku *How to Look at Looking*,¹⁵ opublikowanym 21 lipca 1946 roku, potem puentylistyczne oczy pojawiają się w odcinku zatytułowanym „Wydział oka umysłu” w *How to Look at a Good Idea*, opublikowanym 4 sierpnia 1946 roku.¹⁶ Zwróćmy uwagę na tytuły *art pages* publikowanych w *PM* w latach 1946–1947, poczynając od *How to Look*, co możemy przetłumaczyć jako: *Jak widzieć* lub *Jak patrzeć*. Widzenie jest u Reinhardta zmysłowym układem percepcyjnym, który odgrywa pierwszoplanową rolę w poszukiwaniu definicji malarstwa nowoczesnego, co znajduje wyraz w przedstawieniach narządu wzrokowego i układu nerwowego oka.

O ile percepcja wzrokowa jest ważnym zagadnieniem w historii filozofii, o tyle nieliczni są badacze, którzy interesowali się okiem jako narządem. Tymczasem Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) posłużył się tym organem w refleksji nad widzeniem w książce *Oko i Umysł* [*L’Œil et l’Esprit*]¹⁷ z roku 1964. Owo cielesne oko jest deprecjonowane z punktu widzenia wiedzy czy poznania bytu w tradycji filozoficznej. Według Platona byt przynależy do świata Idei, jedyne, który jest umysłowo pojmowalny. Od tego czasu filozofowie przez długi czas nie doceniali widzenia zmysłowego zarówno na płaszczyźnie epistemologicznej, ponieważ zmysły nas oszukują i pogrążają w złudzeniach, jak i na płaszczyźnie ontologicznej, gdyż nie dają nam one dostępu do świata. Mer-

leau-Ponty stara się zmienić klasyczny stosunek w filozofii między poznającym podmiotem i poznawanym przedmiotem. Uważa, że fenomenologia percepcji jest ontologiczną rehabilitacją zmysłowości i stara się nadać percepcji zmysłowej jej wartość, jej zdolność docierania do rzeczywistości rzeczy takich, jakimi one są. Zakwestionowawszy idealizm i racjonalizm, Merleau-Ponty oświadcza, że mamy dostęp do rzeczy takich, jakimi są, nie poprzez inteligencję, lecz poprzez oko. Aby obniżyć rangę nauki nie mówi, że ona do niczego nie służy ani że zniekształca świat, lecz że pewne rozumienie nauki rodzi złe pojmowanie świata. Tymczasem ciało, którym dysponujemy, nie jest jedynie przedmiotem studiów, ale jest również ciałem ‘przeżywanym,’ punktem wyjścia nowego sposobu uprawiania filozofii. „Myśl naukowa – myśl szubująca [*de survol*], myśl pochłonięta przedmiotem w ogóle – musi z powrotem się przenieść do owego pierwotnego »Jest!,« w jego krajobraz, na grunt świata dostępnego zmysłom i świata przez nas urabianego, w tej postaci, jaką ujawnia nasze życie, nasze ciało, nie owo ciało możliwe, o którym wolno utrzymywać, iż jest maszyną informacyjną, lecz to efektywne ciało, które zwę moim, czuwające w ciszy pod moimi słowami i poczynaniami.”¹⁸

Jeżeli odwołamy się do tekstu „Art-as-Art” Reinhardta z 1962 roku,¹⁹ uznawanego dzisiaj za jego manifest, to domaga się on używania przez artystę ‘wieży kontrolnej,’ co znaczy, że ciało nie powinno uprawiać jakiegś gimnastyki nad płótnem, lecz powinno używać rozumu, aby sformułować sztukę czystą, sztukę-jako-sztukę. Ponadto przeciwstawia tam ‘eksplozję oka’ punktowi widzenia, zestawiając dwa paradygmaty percepcyjne. Łączy je z dwoma modelami malarstwa: z modelem malarskiej abstrakcji, który wywołuje stymulację oka i umysłu, oraz z modelem malarstwa konstruowanego w perspektywie, odwołującego się do przedmiotu zewnętrznego wobec jego własnych malarskich dążeń, do subiektywności artysty lub rzeczywistości. Odnajdujemy zatem u Reinhardta to, czego broni Merleau-Ponty – oko jest dla podejścia odczuwalnego przez ciało traktowane równocześnie jako wrażliwe i świadomo-

me. Filozofia Merleau-Ponty'ego zachęca nas do innego myślenia o oku i świecie widzialnym oraz pozwala nam czytać rysunki Reinhardta według nowego klucza interpretacyjnego. Dla Merleau-Ponty'ego moje ciało jest tym, które widzi, oraz tym, które jest widziane. Znosząc ten dystans między światem i mną, ciało staje się równocześnie widzącym i widzialnym. „Zagadka zasadza się na tym, iż moje ciało jest widzące i widzialne równocześnie. Spogląda ono na wszystkie rzeczy i może także spojrzeć na siebie, a w tym, co widzi, rozpoznać wówczas »drugą stronę« swej widzącej mocy. Widzi ono siebie jako coś, co widzi, dotyka siebie jako coś, co dotyka, jest dla siebie samego widzialne i wyczuwalne.”²⁰ Czyli: odróżniam się od świata, ponieważ widzę siebie widzącego. Dlatego też, kiedy (na winiecie) widz zadaje pytania abstrakcyjnemu obrazowi, to sam jest z kolei przez obraz pytany: „A ty, co sobą przedstawiasz?”, co możemy zestawzić z filozofią Merleau-Ponty'ego, przeformułując ją jako: „A ty, widzisz siebie w trakcie widzenia?” W ten sposób Reinhardt przywraca modernistycznemu widzowi, który stoi przed obrazem abstrakcyjnym, poczucie własnego ciała. Świadomego tego, że widzi siebie widzącym, aby mogło siebie oglądać i uznać w tym dziele drugą stronę swej widzącej mocy.

Oprócz wielu narysowanych oczu pojawiających się na 'stronach artystycznych' *PM* z lat czterdziestych, naszą uwagę przyciągają dwa znamienne rysunki. *How to Look at Looking* ukazuje oko, a przed nim abstrakcyjny obraz oznaczony słowem *obiekt*, obraz ten jest umieszczony na odwrót, a jego właściwe położenie zostaje przywrócone wewnątrz oka. Oko jest przedstawione ze swoim schematycznie ukazany systemem nerwowym sięgającym aż do mózgu, w który artysta wpisał tekst opisujący oczy jako „ustrukturowany układ zmysłu wzroku z puszki mózgowej,” nie są one jajkami pustymi w środku ani skrzynką aparatu fotograficznego.²¹ Reinhardt odnosi się do operacji poznawczych percepcji wzrokowej, które – przez system oceniania bodźców – przywracają adekwatny sens rzeczywistości, w tym przypadku dzieła. Rysunek ten głosi, że dzieło jest

przedmiotem materialnym, źródłem bodźców, którego prawdziwe znaczenie odsłania operacja umysłowa. Według twórcy, malarska istota sztuki nowoczesnej jest właśnie intelektualna. Możemy przeczytać schemat, znajdujący się u dołu strony artystycznej *How to Look at Things through a Wine Glass*, który najwyraźniej to potwierdza. Oko jest tu narysowane na odwrót i zamiast patrzeć na zewnątrz, patrzy do wnętrza ludzkiej sylwetki i w stronę mózgu, z którego wychodzi abstrakcyjny obraz.

Dla Merleau-Ponty'ego malowidło nie jest przedmiotem, lecz obrazem. Obrazem świata, który ukazuje się na ścianie wystawy, tzn. widzialnym do drugiej potęgi, skoro istnieje świat przedstawiony w świecie. Tymczasem filozof powtarza nieustannie, że malarz nie przedstawia świata, nie mamy do czynienia z klasyczną reprezentacją, jest to ikona, a nie złudzenie optyczne. Obraz nie ma na celu naśladowania rzeczy takimi, jakie istnieją, nie chodzi o kopię czy imitację rzeczywistości, mamy do czynienia z widzialnym do drugiej potęgi. Według Merleau-Ponty'ego metafizyczna funkcja malarstwa polega na tym, że pozwala nam ono widzieć, jak się widzi. Toteż stwierdza on: „Z trudnością przyszłoby mi powiedzieć, gdzie jest malowidło, na które spoglądam. Albowiem nie patrzę na nie w ten sam sposób, w jaki patrzę na jakąś rzecz; nie unieruchamiam go w miejscu, jakie zajmuje; moje spojrzenie błąka się po nim, jak po nimbie Bytu; nie tyle je widzę, ile raczej według niego lub wraz z nim.”²² Reinhardt też podchodzi w ten sposób do obrazu nowoczesnego, który nie odmalowuje rzeczywistości, lecz pozwala widzieć, jak się widzi. Winieta obrazu pytającego widza: „Co sobą przedstawiasz?” właśnie tego dotyczy – zachęca podmiot do uświadomienia sobie swego widzącego ciała, a malarstwo nowoczesne zyskuje w ten sposób swoją definicję, zdolność pokazywania nam, jak widzimy.

W ten sposób, zestawiając ze sobą rysunki Reinhardta z filozofią Merleau-Ponty'ego, rozumiemy, że świadome ciało jako ciało przeżywane i wrażliwe, jest włączone w definicję nowoczesnego dzieła sztuki proponowaną przez Reinhardta,

a w niej widz postrzega siebie jako osobę, która widzi w swojej odrębności. Mimo niestrudzonego powtarzania tego samego schematu malarskiego, malarz nie używa maszyny ani nie zatrudnia asystentów. Kiedy pytają go, czy mógłby zatrudnić kogoś innego, kto malowałby za niego jego czarne obrazy, odpowiada przecząco.²³ Rozumiemy, że niepowtarzalność malarstwa polega na tym, że tylko on jako szczególna jednostka maluje obraz. Obraz jest jego, bo to on go wykonał. Realizacji obrazu musi podjąć się autor pomysłu na dzieło. Mimo chęci odsubiektywizowania, wyraża pewną konieczność. Każdy malarz sam wykonuje własne malowidło. Choć uważa, że tylko jego malarstwo jest ważne (tzn. ważne w tym znaczeniu, że jest projektowane w odniesieniu do całej historii sztuki) „ktoś inny, kto wykonałby to malowidło, wykonałby zatem swoje malowidło.”²⁴ Twórca wydaje się więc formułować własną interpretację historycznej istoty sztuki, przypisując formom niepowtarzalność, właściwą artyście. Niemniej ostrzega przed wyrażaniem nazbyt wyostrożonej subiektywności. Według Reinhardta fakt, że artysta sam wykonuje swoją pracę, nadaje jego dziełu jedyny i niepowtarzalny charakter.

Przypisy

¹ Éric de Chassey, *Made in USA, L'art Américain, 1908–1943 entre nationalisme et internationalisme* (Paris: RMN [Réunion des Musées Nationaux], 2001), 62.

² Ad Reinhardt, „Black-Square Paintings,” w *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1991), 82.

³ *Art-pages* – termin, którego używa po raz pierwszy w *How to Look Out, PM*, 9 czerwca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red. (New York–Ostfildern: David Zwirner Gallery, Hatje Cantz, 2013), 39. Kat. wyst.

⁴ Ad Reinhardt, *How to Look, PM*, 12 maja 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr red., ibidem, 22–23.

⁵ „Why do artists paint? What do they mean? We can't do your thinking and your looking for you but we'll try to help you know what you're looking at and so represent something yourself,” Ad Reinhardt, *How to Look at Creation, PM*, 15 grudnia 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., ibidem, 60.

⁶ Clement Greenberg, „Modernist Painting,” w *The New Art: A critical Anthology*, Gregory Battcock, red. (New York E. P. Dutton, 1973), 68. Wydanie polskie: „Malarstwo Modernistyczne,” w Clement Greenberg, *Obrona Modernizmu*, tłum. Grzegorz Dziamski i Maria Śpik-Dziamska. Kraków: Universitas, 2006.

⁷ Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” *Art International* 6 (grudzień 1962): 36–37.

⁸ Ad Reinhardt, *How to Look at an Artist, PM* (kwiecień 1946): 22; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 9.

⁹ Ernst Kris i Otto Kurz, *La Légende de l'artiste: un essai historique* (Paris: Éditions Allia, 2010), 174.

¹⁰ Jean Paulhan, *La Peinture cubiste* (Paris: Gallimard, 1990), 23.

¹¹ Ibidem.

¹² Ad Reinhardt, *How to Look at a Cubist Painting, PM*, 27 stycznia 1946, 27–28; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 42.

¹³ Ad Reinhardt, *What do you all represent?, PM*, 5 maja 1946; źródło: New York Public Library.

¹⁴ Ad Reinhardt, *How to Look at Things through a Wine Glass, PM*, 7 lipca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 42.

¹⁵ Ad Reinhardt, *How to Look at Looking, PM*, 21 lipca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 43.

¹⁶ „Mind's Eye Department,” Ad Reinhardt, *How to Look at a Good Idea, PM*; 4 sierpnia 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 45.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964); cytowane wydanie polskie: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. Stanisław Cichowicz (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996).

¹⁸ Ibidem, 18.

¹⁹ Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” *Art International* 6, 36–37.

²⁰ Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, 22.

²¹ „An eye is not an empty-egg or a camera crate but the seeing-sense of a structure system that's one brainbox,” Ad Reinhardt, *How to Look at Looking, PM*, 21 lipca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 43.

²² Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, 24–25.

²³ Bruce Glaser, „Interview d'Ad Reinhardt,” *Art International* 10 (grudzień 1966): 18.

²⁴ „Someone else who would make this painting would then make his painting,” ibidem.

Bibliografia

- Battcock, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. London: University of California Press, 1995.
- Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt: peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2011.
- Chassey, Éric de. *Made in USA. L'Art Américain, 1908–1943 entre nationalisme et internationalisme*. Paris: RMN, Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Duve, Thierry de. *Clement Greenberg entre les lignes: suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*. Paris: Dis voir, 1996.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 2010.
- Glaser, Bruce. „Interview d'Ad Reinhardt.” *Art International* 10 (grudzień 1966): 18.
- Greenberg, Clement. „Modernist Painting.” W *The New Art. A critical anthology*, red.
- Gregory Battcock, 68. New York: E. P. Dutton, 1973.
- Hess, Thomas i Ad Reinhardt. *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt*. Kunsthalle Düsseldorf / Marlborough Rome, 1975.
- Kris, Ernst i Otto Kurz. *La Légende de l'artiste: un essai historique*. Paris: Éditions Allia, 2010.
- Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: H. N. Abrams, 1981.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1964. Wyd. polskie: *Oko i Umysł. Szkice o malarstwie*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996.
- Paulhan, Jean. *La Peinture cubiste*. Paris: Gallimard (Folio), 1990.
- Reinhardt, Ad. „Art-as-Art.” *Art International* 6 (grudzień 1962): 36–37.
- Reinhardt, Ad. *What do you all represent? PM*, 5 maja 1946; źródło: New York Public Library.
- Rose, Barbara. *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Sandler, Irving. *Abstract Expressionism: the triumph of American painting*. London: Pall Mall Press, 1970.
- Storr, Robert. *How To Look. Ad Reinhardt Art Comics*. David Zwirner Gallery, Nowy Jork, 7 listopada–18 grudnia 2013. New York-Ostfildern: Hatje Cantz, 2013. Kat.wyst.

SUM MA RY

Margaux VERDET

**AD REINHARDT: A RESPONSIBLE EYE. PERCEPTION
AND ENGAGEMENT OF THE SPECTATOR IN THE
COLLAGES OF 1946**

From January 27, 1946 to January 5, 1947, Ad Reinhardt published in the magazine *PM* a series of "art pages" - a term designating full pages presenting drawings and collages. Based on a selection of such pages, the article analyses how the attention paid to the figure of the viewer grants them a fundamental role in the process of defining modern American art. First of all, through considering the viewer's representations, in order to understand the way Reinhardt petitioned the modern observer for active perception and an ethical stance concerning abstract art. Secondly, through analysing representations of the organ of the eye, with regard to the philosophy of Maurice Merleau-Ponty, thus placing sight at the center of the ontological reflection of painting. While a picture asks the viewer "what do you represent?" in a drawing, painting invites the viewer to become aware of their seeing body, and modern painting finds its definition there, its capacity to allow us to see how we see.

Margaux VERDET

AD REINHARDT: UN ŒIL RESPONSABLE. PERCEPTION ET ENGAGEMENT DU SPECTATEUR DANS LES COLLAGES DE 1946

Depuis la première édition de l'*Armory Show* en 1913, les journaux américains publient de nombreuses caricatures représentant le spectateur comme la personnification du malaise collectif face aux innovations de l'art moderne. À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, la société américaine se demande toujours comment appréhender les œuvres d'art moderne, particulièrement lorsque celles-ci sont abstraites.¹ Après 1945, Ad Reinhardt se saisit de cette question de l'éducation du public, alors que son activité de graphiste est à son acmé à la sortie de la guerre. Il utilise ses compétences pour proposer des réponses par voie de presse. Dans une démarche de définition 'juste'² de l'art, il publie dans le magazine *PM* du 27 janvier 1946 au 5 janvier 1947 une série de 'pages d'art',³ terme désignant des pleines pages sur lesquelles se rassemblent les 'cartoons-collés,' assemblage de dessin et de collage. Nous nous concentrerons sur une sélection de dessins issus de cet ensemble de vingt-quatre pages d'art afin de comprendre comment l'attention portée au spectateur dans la démarche de définition d'un art moderne joue un rôle primordial. Tout d'abord, par une considération de l'activité du spectateur comme productive de sens, puis, dans un second

temps, par une analyse de l'organe de l'œil dans les dessins d'Reinhardt qui met la vue au centre d'une réflexion ontologique sur la peinture.

Regardé par la peinture:

le rôle participatif de l'observateur moderne

Par ses dessins, Reinhardt tente de répondre à ces interrogations portant sur le mode d'appréhension de l'art moderne et sur la réception des peintures abstraites. Dessiner le public des œuvres modernes témoigne de l'attention qu'il porte à sa réceptivité. Il présente un public qui est appelé à s'interroger sur son statut en tant que spectateur. Il le représente aussi sous les traits d'un individu actif qui adhère au concept de l'art abstrait, en démultipliant son corps tout autour d'une peinture cubiste dans la page intitulée *How to Look*, publié le 12 mai 1946.⁴ Par ses astuces graphiques, Reinhardt cherche à introduire ce mode pictural dans la conscience collective et dans l'histoire de l'art américain, un drapeau des États-Unis est apposé au sol du tableau abstrait

dans ce même dessin. Au sein d'une même page publiée le 15 décembre 1946, trois thèmes sont abordés par les titres suivants, *How to Look at Creation*, *How to Look at 3 Current Shows* et *How to Look at a Theme* avec – inscrit au centre "Pourquoi l'artiste peint? Qu'est-ce que cela veut dire? Nous ne pouvons pas réfléchir et penser à votre place, mais nous essaierons de vous aider à savoir ce que vous regardez et donc à représenter quelque chose par vous-mêmes."⁵ Ces apostrophes éditoriales et ces représentations du spectateur sont des appels à faire l'expérience esthétique de l'œuvre d'art abstrait, car Reinhardt a conscience du changement de paradigme perceptif suscité par l'apparition de l'art abstrait, que plusieurs de ses contemporains questionnent. Les caricatures évoquent ainsi la notion 'd'opticalité' élaborée par le critique Clement Greenberg (1909-1994). En 1948, il publie le texte "Modernist Painting" et pose les jalons d'une définition de la peinture moderne qu'il qualifie de 'réduction moderniste,' désignant par là un art uniquement concerné par les constituants du tableau. Il voit cette tendance moderniste comme un développement de l'art émergeant à la fin du XIX^e siècle en Europe, et qui se poursuit aux États-Unis au début du XX^e siècle. Il présente ce développement comme une évolution inéluctable et irréversible, où chaque art se propose d'explorer son langage spécifique, ce qui lui appartient en propre.⁶ Cependant, cette théorie, qui marque la scène américaine de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle, nie le corps de l'observateur et promet un retour à l'opticalité pour résoudre la fin théorique de la peinture, à laquelle l'aplanissement de la peinture abstraite peut mener. Ainsi, il recommande une 'illusion optique' et critique les monochromes, considérant que la peinture à ce stade d'abstraction a cessé d'être de l'art. Greenberg promet ainsi un artiste comme Mark Rothko (1903-1970) qui, en 1946 inaugure ses premiers *Multiforms*, formes vaporeuses de différentes couleurs qui jouent sur le contraste pour composer l'espace. Pour sa part, Reinhardt déclare en 1963 que le tableau abstrait ne doit pas avoir de 'contraste de couleurs,' de composition.⁷

La neutralité de la peinture permettrait au spectateur de lire une signification en adéquation avec lui. Ainsi, Reinhardt met en opposition deux types de peinture, celle qui est liée au monde, monde extérieur ou subjectivité de l'artiste, et celle qui se concentre sur ses propres moyens, les rapprochant, l'un d'un modèle social autoritaire, l'autre d'un modèle social démocratique.

De nombreuses satires des acteurs de la scène artistique de son époque ponctuent les pages d'art. Le critique, l'artiste et le spectateur apparaissent sous différentes figures caricaturales, à la fois pour dénoncer, pour apostropher et pour caractériser les acteurs de la sphère culturelle américaine. Reinhardt y présente une figure du spectateur qui appelle à une distance critique face à l'œuvre d'art utilisant les codes classiques du mimétisme ou de la figuration. Ainsi, toute œuvre qui garde ce lien au réel est associée par Reinhardt à une certaine autorité de l'artiste qui y représenterait sa conception du monde et le spectateur ne ferait que la recevoir. La figure de l'artiste est représentée dans *How to Look at an Artist*, publié le 7 avril 1946,⁸ et dans *How to Look*, portant un tableau à son effigie, il déclame 'c'est moi,' 'mon style.' Reinhardt rejette la notion du tableau comme fenêtre sur le monde car il ne donne qu'un seul point de vue de ce monde, celui de l'artiste, et oublie l'individu qui le voit.

Dans la page d'art *How to Look at An Artist*, nous reconnaissons également la figure du critique qui désigne celle de l'artiste. Le critique est debout, élevé sur une colonne grecque d'ordre composite, brandissant un tableau le représentant. Des traits désignent la direction de sa progression vers des cieux divins symbolisés par un ange et des nuages. L'artiste du haut de la colonne surplombe le monde de l'homme auquel il n'appartient plus et qui est dessiné en perspective. Le critique a deux visages, l'un au sourire encourageant orienté vers l'artiste et l'autre proférant des phrases contre l'art abstrait. Reinhardt critique ici la peinture qui n'a pas rompu le lien qui la rattache à l'extérieur et les artistes qui font l'objet d'un processus d'élévation au-dessus de l'homme par la

promotion de la critique. Il pointe le mécanisme de réévaluation du statut de l'artiste inauguré à la Renaissance pour libérer l'art de l'artisanat. Ainsi, la création artistique est assimilée à celle de la création originelle divine, le génie artistique de Dieu étant ainsi attribué aux peintres. Le spectateur pourrait alors découvrir la vérité divine révélée par les œuvres d'art. Pour Reinhardt, la Renaissance est cette période historique qui crée un rapport vertical et autoritaire entre l'artiste et le spectateur, le premier étant supérieur au second.⁹

Comme le constate Jean Paulhan (1884-1968), la modernité opère un "étrange renversement"¹⁰ concernant la fonction du spectateur. Dans son ouvrage *La Peinture cubiste*, publié en 1913, Paulhan considère qu'à l'époque moderne "ce n'est plus le spectateur qui demande au tableau, c'est le tableau qui semble demander au spectateur: que représentes-tu?"¹¹ Son ouvrage n'a pas été traduit et Reinhardt ne possédant pas le livre comme le confirme l'inventaire de sa bibliothèque, ne lisant pas le français et ne s'y référant pas dans ses notes, nous sommes à même de nous étonner de la concomitance avec un dessin de l'artiste américain. L'interrogatoire que le tableau fait subir au spectateur évoque en effet une vignette de Reinhardt qui conclut la page d'art *How to Look at a Cubist Painting* publiée le 27 janvier 1946.¹² Un premier dessin y montre un spectateur interrogeant une peinture abstraite sur ce qu'elle représente puis un second donne vie au tableau auquel des yeux, une bouche, des jambes et des bras ont été ajoutés pour qu'il puisse demander au spectateur ce que lui représente. Coïncidence qui nous confirme les préoccupations modernes des artistes. Dans le passé, le tableau était une fenêtre qui montrait le spectacle du monde, puis le tableau moderne est venu vers le spectateur et l'a interrogé. On passe de la représentation à la présentation, au sens où la peinture se présente dans son être au monde plutôt que de le représenter. Elle a une existence à part entière et par conséquent, le spectateur est amené à se positionner par rapport à elle.

Reinhardt démontre qu'un 'renversement' est effectif au cours de la modernité mais pour lui,

au sein même de l'art moderne, certains artistes conservent une attitude héritée de l'âge classique et ne cherchent pas à modifier la fonction du spectateur. Ainsi gardent-ils un pouvoir sur le public. Réclamant l'opticalité de l'art moderniste, Clement Greenberg garantit le statut et la valeur du 'grand art' à l'époque moderne. L'art et l'artiste moderne conserveraient alors une certaine autorité. Pour Reinhardt, l'art moderne et abstrait 'renverse' ce rapport 'tyrannique' en exacerbant une dimension de l'œuvre par laquelle le spectateur est invité à un 'trajet scopique,' c'est-à-dire un trajet déterminé par une pulsion qui met en jeu la dialectique entre regarder et être regardé. D'après la vignette "Que représentes-tu?," c'est au tableau abstrait que Reinhardt semble attribuer l'origine de cette pulsion. Le 5 mai 1946, il publie dans *PM* un dessin identique où le tableau demande cette fois-ci à plusieurs spectateurs ce que tous ils représentent.¹³ Les spectateurs sont alors regardés par le tableau et sont obligés de se positionner éthiquement et de définir leur fonction par rapport à celui-ci. Le tableau est objet et le spectateur est le sujet pensant, puis le tableau devient sujet qui interroge le spectateur pour qu'il ne devienne pas objet à son tour.

Ainsi Reinhardt présente-t-il le spectateur comme un être moderne dont la perception a évolué selon les innovations artistiques et scientifiques. L'art moderne prendrait en compte ce nouveau corps social. Reinhardt invite alors le spectateur à une perception active et un positionnement éthique par rapport à l'art abstrait. Après les six premières pages d'art publiées dans *PM* qui portent une attention particulière à la fonction du spectateur, un questionnement sur l'acte de la vision survient à partir de la dixième publication, *How to Look at Things Through a Wine Glass*, publié le 7 juillet 1946.¹⁴ Reinhardt est conscient de cette distance entre le spectateur et les œuvres d'art. L'œil et la perception visuelle deviennent alors récurrents dans son œuvre graphique, impliquant le corps du spectateur dans l'appréhension et la considération de l'œuvre moderne.

L'œil, organe de l'esprit et producteur de sens

Le dessin de l'œil apparaît fréquemment dans les pages d'art du magazine *PM* des années 1940 et avec lui, la question de la perception visuelle. Par exemple, un œil avec un système nerveux optique est représenté dans *How to Look at Looking*,¹⁵ publié le 21 juillet 1946, puis des yeux en pointillisme apparaissent dans un espace titré *Département de l'œil de l'esprit*, dans *How to Look at a Good Idea*, publié le 4 août 1946.¹⁶ Notons les intitulés des pages d'art publiées dans *PM* en 1946 et 1947, commençant par *How to Look*, que nous pouvons traduire par *Comment voir* ou *Comment regarder*. La vision est un dispositif perceptif sensible qui a un rôle primordial dans la recherche de définition de la peinture moderne chez Reinhardt qui s'exprime par la représentation de l'organe oculaire et du système nerveux optique.

Si la vue est une question importante dans l'histoire de la philosophie, rares sont les chercheurs qui se sont intéressés à l'organe de l'œil. Or, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) s'est servi de cet organe pour une réflexion sur la vue dans son ouvrage *L'Œil et l'Esprit* de 1964.¹⁷ Cet œil de chair est dévalorisé du point de vue du savoir ou de la connaissance de l'être dans la tradition philosophique. Pour Platon, l'être appartient au monde des Idées, le seul qui est intelligible. Depuis, les philosophes ont longtemps dévalorisé une vision sensible autant sur le plan épistémologique, car les sens nous trompent et nous plongent dans les illusions, que sur le plan ontologique dans la mesure où ils ne nous donnent pas accès au monde. Merleau-Ponty souhaite changer le rapport classique dans la philosophie entre le sujet connaissant et l'objet connu. Il considère que la phénoménologie de la perception est une réhabilitation ontologique du sensible, et cherche à donner à la perception sensible sa valeur, sa capacité à accéder à la réalité des choses telles qu'elles sont. À la suite d'une remise en question de l'idéalisme et du rationalisme, Merleau-Ponty

déclare que nous avons accès aux choses telles qu'elles sont en soi, pas à travers l'intelligence, mais à travers l'œil. Pour dévaluer la science, il ne dit pas qu'elle ne sert à rien, ou qu'elle dénature le monde, mais qu'une certaine conception de la science engendre une mauvaise conception du monde. Or, le corps que nous avons n'est pas seulement un objet d'études mais aussi un corps vécu, le point de départ d'une nouvelle façon de faire de la philosophie. "Il faut que la pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général – se replace dans un 'il y a' préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes."¹⁸

Si nous nous référons au texte "Art-as-Art" d'Reinhardt de 1962,¹⁹ aujourd'hui considéré comme son manifeste, il revendique l'emploi de la 'tour de contrôle' par l'artiste, c'est-à-dire que le corps ne doit pas exécuter une 'gymnastique' au-dessus de la toile mais utiliser la raison, pour formuler un art pur, un 'art-entant-qu'art.' De même, il y oppose une 'explosion de l'œil' à celui du 'point de vue,' en mettant dos à dos deux paradigmes perceptifs qu'il associe à deux modèles de peinture: celui de l'abstraction picturale qui suscite une stimulation de l'œil et de l'esprit, et celui de la peinture construite en perspective se référant à un objet extrinsèque à ses propres préoccupations picturales, la subjectivité de l'artiste ou le réel. Nous retrouvons donc chez Reinhardt ce que Merleau-Ponty défend, un œil pour une approche sensible par le corps, considéré à la fois comme sensible et conscient. Sa philosophie nous invite à penser l'œil et le monde visible différemment et nous permet de lire les dessins de Reinhardt avec une nouvelle grille de lecture. Pour Merleau-Ponty, mon corps est celui qui voit et celui qui est vu. En abolissant cette distance entre le monde et moi, le corps devient à la fois voyant et visible. "L'énigme tient en ceci que

mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'autre côté de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même."²⁰ Je me distingue du monde car je me vois voyant. Ainsi, lorsque – dans la vignette – le spectateur interroge le tableau abstrait, il se trouve à son tour questionné par l'image 'et toi, que représentes-tu?', ce que nous pouvons rapprocher de la philosophie de Merleau Ponty, en la reformulant par: 'et toi, te vois-tu en train de voir?' Ainsi Reinhardt rend-t-il au spectateur moderne, qui se trouve devant une toile abstraite, une considération de son corps, conscient de se voir voyant, pour se regarder, et reconnaître dans cette œuvre l'autre côté de sa puissance voyante.

Outre les nombreux yeux dessinés ponctuant les pages d'art des années 1940, nous relevons un dessin significatif. La page d'art *How to Look at Looking*, qui présente un œil devant lequel se trouve une peinture abstraite désignée par le mot 'objet,' celle-ci est 'à l'envers' et son sens est rétabli au sein de l'œil. L'œil est présenté avec son système nerveux schématisé jusqu'au cerveau au sein duquel l'artiste est venu inscrire un texte qui décrit les yeux comme le 'système structuré du sens de la vue de la boîte cérébrale,' ils ne sont pas des 'œufs-vides' ou une 'caisse d'appareil photographique.'²¹ Reinhardt fait allusion aux opérations cognitives de la perception visuelle qui, par un système d'évaluation du stimuli, rétablissent le sens adéquat du réel, ici de l'œuvre. Ce dessin affirme que l'œuvre est un objet matériel, source de stimuli, dont la signification véritable est révélée par une opération mentale. Pour le peintre, l'essence picturale de l'art moderne est donc bien intellectuelle. Nous pouvons lire un schéma qui se trouve en bas de la page *How to Look at Things through a Wine Glass*, qui abonde dans ce sens, car un œil est dessiné inversé, au lieu de regarder vers l'extérieur, il regarde vers l'intérieur d'un profil humain et vers un cerveau d'où sort une peinture abstraite.

Pour Merleau-Ponty, un tableau n'est pas un objet mais une image. Une image du monde qui apparaît sur le mur d'une exposition, c'est-à-dire un 'visible à la puissance deux,' puisqu'il y a un monde représenté dans le monde. Pourtant, le philosophe ne cesse de dire que le peintre ne représente pas le monde, nous ne sommes pas dans la représentation classique, c'est une icône et non un trompe-l'œil. Le tableau n'est pas là pour "imiter les choses telles qu'elles existent, nous ne sommes pas dans la copie ou l'imitation du réel, nous sommes dans un »visible à la puissance deux«." Pour Merleau-Ponty, la fonction métaphysique de la peinture est de nous donner à voir comment on voit. Ainsi déclare-t-il: "je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois."²² Reinhardt, lui-aussi, est dans cette démarche d'un tableau moderne qui ne dépeint pas le réel, mais d'un tableau qui permet de voir comment on voit. La vignette du tableau demandant au spectateur "Que représentes-tu?" est bien à ce propos, invitant le sujet à prendre conscience de son corps voyant et la peinture moderne trouve ainsi sa définition, sa capacité à nous donner à voir comment on voit.

Ainsi, en mettant en parallèle les dessins d'Reinhardt avec la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, nous comprenons que le corps conscient, en tant que corps vécu et sensible, est impliqué dans la définition de l'œuvre d'art moderne par Reinhardt, où le spectateur se voit en tant que personne qui voit dans sa singularité. Malgré la répétition inlassable du même schéma pictural, le peintre n'utilise pas de machine et n'emploie pas d'assistants. Lorsqu'on lui demande s'il pouvait employer quelqu'un d'autre qui ferait pour lui ses tableaux noirs, il répond par la négative.²³ Nous comprenons que la singularité de la peinture réside dans le fait que ça soit lui en tant qu'individu particulier qui réalise le tableau. Le tableau est sien, car c'est lui qui l'a exécuté. La réalisation du tableau doit être

effectuée par l'auteur de l'idée de l'œuvre. Malgré la volonté de désobjectivisation, il exprime une nécessité. Chaque peintre réalise lui-même sa propre peinture. Bien qu'il considère que seule sa peinture soit valable, c'est-à-dire valable au sens où elle est pensée par rapport à toute l'histoire de l'art, "quelqu'un d'autre qui ferait cette peinture ferait alors sa peinture."²⁴ Il formulerait alors sa propre interprétation de l'essence historique de l'art en chargeant les formes d'une singularité qui est propre à l'artiste. Néanmoins, il met en garde contre l'expression d'une subjectivité exacerbée. Pour Reinhardt, le fait que l'artiste exécute lui-même son travail confère à l'œuvre son caractère unique et singulier.

Notes

- ¹ Éric de Chassey, *Made in USA, L'art Américain, 1908-1943 entre nationalisme et internationalisme* (Paris: RMN, Réunion des Musées Nationaux, 2001), 62.
- ² Ad Reinhardt, "Black-Square Paintings," dans *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*, dir. Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1991), 82.
- ³ "Art-pages" terme qu'il emploie la première fois dans "How to Look Out," *PM*, 9 juin, 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir. (New York: David Zwirner Gallery, Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), 39.
- ⁴ Ad Reinhardt, "How to Look," *PM*, 12 mai, 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., ibidem, 22-23.
- ⁵ "Why do artists paint? What do they mean? We can't do your thinking and your looking for you but we'll try to help you know what you're looking at and so represent something yourself," Ad Reinhardt, "How to Look at Creation," *PM*, 15 décembre, 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., ibidem, 60.
- ⁶ Clement Greenberg, "Modernist Painting," dans *The New Art: A critical anthology*, Gregory Battcock dir. (New-York: E.P. Dutton, 1973): 68.
- ⁷ Ad Reinhardt, "Art-as-Art," *Art International* 6 (décembre 1962): 36-37.
- ⁸ Ad Reinhardt, "How to Look at an Artist," *PM*, 7 avril, 1946: 22; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 9.
- ⁹ Ernst Kris et Otto Kurz, *La Légende de l'artiste: un essai historique* (Paris: Édition Allia, 2010), 174.
- ¹⁰ Jean Paulhan, *La Peinture cubiste* (Paris: Gallimard, 1990), 23.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Ad Reinhardt, "How to Look at Cubist Painting," *PM*, 27 janvier 1946, 27-28. Reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 22-23.
- ¹³ Ad Reinhardt, "What do you all represent?" *PM*, 5 mai, 1946. Source: New York Public Library.
- ¹⁴ Ad Reinhardt, "How to Look at Things through a Wine Glass," *PM*, 7 juillet 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 42.
- ¹⁵ Ad Reinhardt, "How to Look at Looking," *PM*, 21 juillet 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 43.
- ¹⁶ "Mind's Eye Department," Ad Reinhardt, "How to Look at a Good Idea," *PM*, 4 août 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 45.
- ¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964).
- ¹⁸ Ibidem, 14.
- ¹⁹ Ad Reinhardt, "Art-as-Art," *Art International*, 36-37.
- ²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 18.
- ²¹ "An eye is not an empty-egg or a camera crate but the seeing-sense of a structure system that's one brain-box," Ad Reinhardt, "How to Look at Looking," *PM*, 21 juillet 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 43.
- ²² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 23.
- ²³ Bruce Glaser, "Interview d'Ad Reinhardt," *Art International* 10 (décembre 1966): 18.
- ²⁴ Ibidem. "Someone else who would make this painting would then make his painting,"

Bibliography

- Battcock, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Londres: University of California Press, 1995.
- Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt : peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2011.
- Chassey, Éric de. *Made in USA. L'Art américain, 1908-1943 entre nationalisme et internationalisme*. Paris: RMN, Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Duve, Thierry de. *Clement Greenberg entre les lignes: suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*. Paris: Dis voir, 1996.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 2010.
- Glaser, Bruce. "Interview d'Ad Reinhardt." *Art International* 10 (décembre 1966): 18.

Greenberg, Clement. "Modernist Painting." Dans *The New Art: A critical anthology*. Sous la direction de Grégory Battcock, 68. New York: E.P. Dutton, 1973.

Hess, Thomas. *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt*. Düsseldorf: Kunsthalle, Marlborough, 1975.

Kris, Ernst et Otto Kurz. *La Légende de l'artiste: un essai historique*. Paris: Allia, 2010.

Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: H. N. Abrams, 1981.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

Paulhan, Jean. *La Peinture cubist*. Paris: Folio, 1990.

Reinhardt, Ad. "Art-as-Art." *Art International* 6 (décembre 1962): 36-37.

Reinhardt, Ad. "What do you all represent?" *PM*, 5 mai, 1946. Source: New York Public Library.

Rose, Barbara. *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Sandler, Irving. *Abstract Expressionism: the triumph of American painting*. London: Pall Mall Press, 1970.

Storr, Robert. *How To Look. Ad Reinhardt, Art Comics* (exposition à la David Zwirner Gallery, New York, 7 novembre-18 décembre 2013). Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.

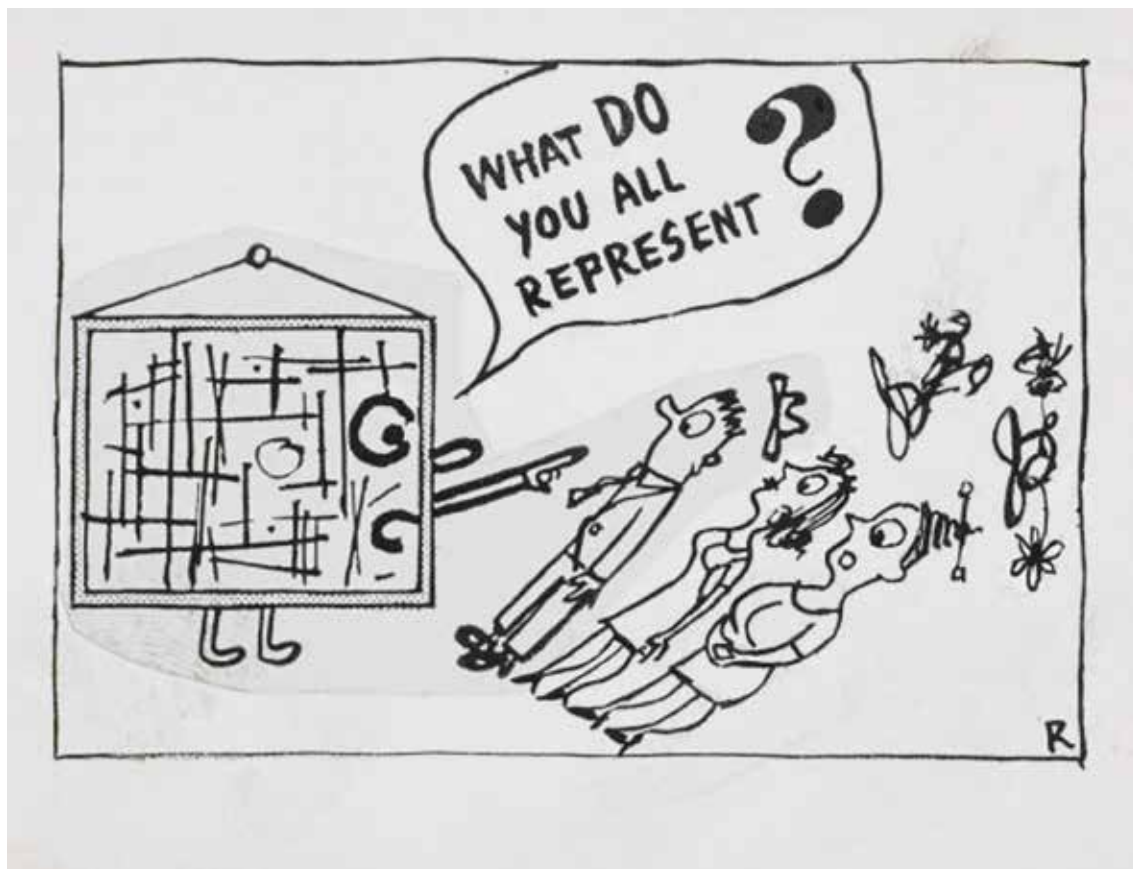
DOKUMENTY

(wybór Margaux Verdet)

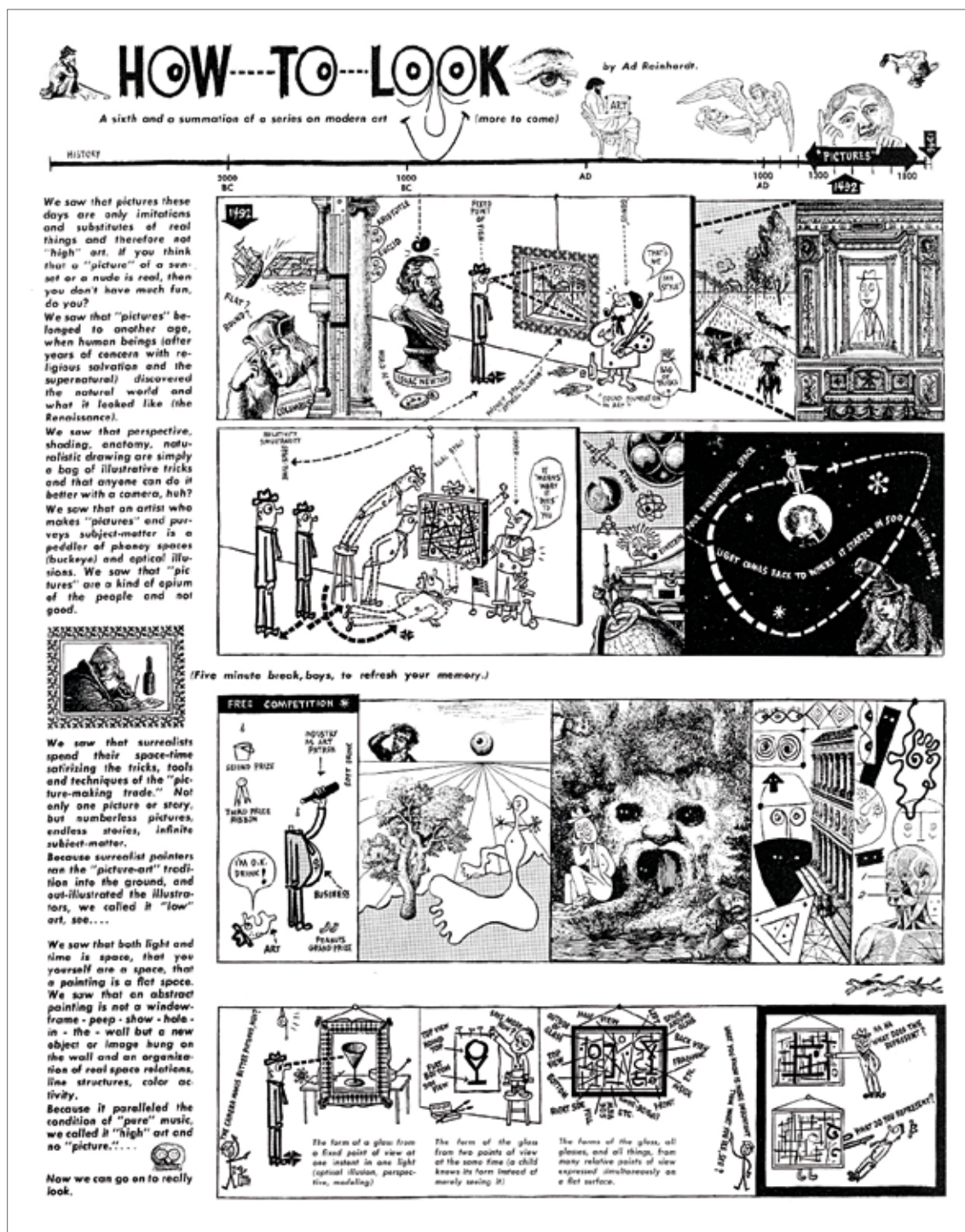
DOCUMENTS

(selected by Margaux Verdet)

Source: New York Public Library



"What do you all represent?" *PM*, May 5, 1946



How to Look, published May 12, 1946

HOW TO LOOK AT CREATION

a page of art-reports from the Art-World by artist-reporter Ad Reinhardt

Three points of view to think about when you look.



Some artists (like the anonymous medieval artists in the collectivist societies before the 13th century) are content to work (like carrying out God's will) in a **PRE-CREATED** schema of things.

Some artists (like the post-renaissance artists before the 19th century), free from a religious pre-conceived picture of the world, are busy **RE-CREATING** a "nature that God created."

Some artists (like the cubist and abstract artists of the 20th century), free from mere reproduction of nature, concern themselves (like Gods) with pure **CREATION** (and a NEW world).



HOW TO LOOK AT 3 CURRENT SHOWS

Why do artists paint? What do they mean? — We can't do your thinking and looking for you (the way a hearst-paper does) but we'll try to help you know what you're looking at and for and so represent something yourself.

¹¹¹If we cannot free ourselves, we can free our vision."—Piet Mondrian

* Follow, follow, follow,
Follow, follow, follow, etc."—Old Song.



Ralston Crawford, at the Downtown Gallery, 32 E. 57 St., is a Somebody in the art-world. Sponsored by *Fortune* magazine, he was the only artist-reporter present at the Bikini Bomb Tests. (Did anyone assign a musician-reporter to take notes on the music of the split-seconds?) The publicly-release says, "The millions of words and miles of photographs emanating from Bikini generally imparted no more than the most superficial and external record of the event." Not liking this pseudo-abstract-thinking one bit, we shouted, "Holy smokes, what tricks will the painting-business dream up next?" De-crooked shapes and twisted lines represent painting's adjustment to five atomic eggs? (No!



Frederick Taubert, at the AAA gallery, 711 5th Ave., is a Somebody in the art-world, too. Author of 3 books, *enemy of modern art*, he has had more one-man-shows (60) than any other living artist in this country. Painting to this painting-thinking we exclaimed, "Art for Art's sake sold, a vulgar display of hopelessly outdate illustrative skills for skill's sake, an empty show-off activity that even a biblical-legend can't fill." It would be easier for a camel to go through the eye of a needle than for a slick, "professional" "noble craftsman" to enter into the kingdom of creative activity. "Ye must be born again" (to recapture the imagination you lost when you became an adult). Taubert, you lost master:



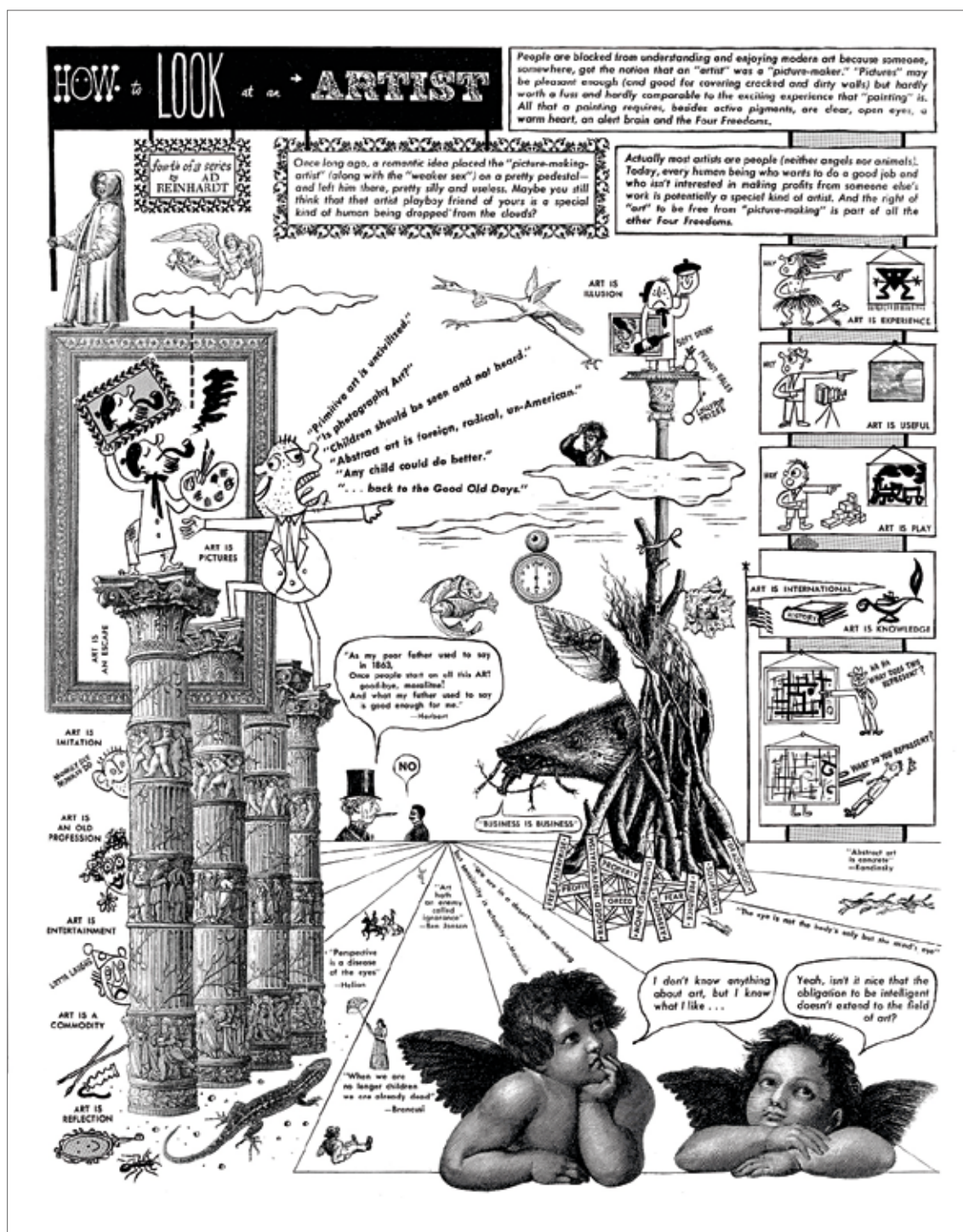
Ralph Isenalle, at the 44th St. gallery, 133 W. 44, is a Nobody in the art world. A tradesman, organizer, a non-commercial, non-"professional" artist, he has been painting for only one year. We were impressed with the thinking in this work, which asks the onlooker to think, too. Implicit everywhere here was the (good) democratic idea that creative-painting-activity belongs to everyone potentially and not to the few, special, back-skilled, "sound craftsmen" who produce deep-store pictures. The best of the work is a series of 12 small, square, pointy young ones (perhaps re-examine all our pre-qualifying-values in the process, too). Looking requires a theory of thinking (do you know?)

HOW TO LOOK AT A THEME

Every Christmas, museums gather all their pictures with pine-trees, snow and reindeer in them and exhibit them. Often art-galleries show a group of pictures with the same subject. These are called theme shows. If you recognize the same things in each picture then your trip to look at them can be considered a success (we guess). Three good ideas for theme-shows are the Horn, the Horse and "betfold the people."



One loves to think about the horse,
Ridiculous, of one, of course—
But when one sees the horse at play,
As one does almost every day,
One thinks one's art one will divorce
To go and watch the playful horse.

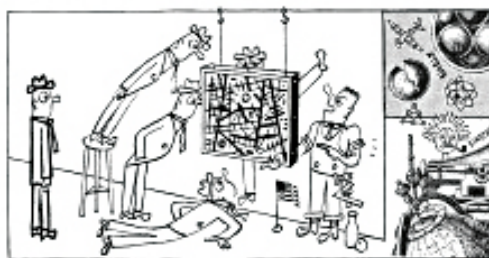
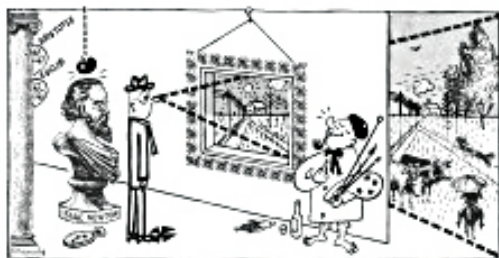


How to Look at an Artist, published April 7, 1946



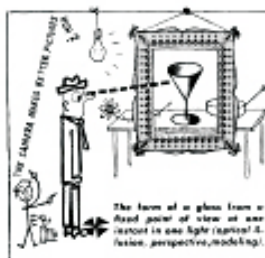
HOW TO LOOK AT A CUBIST PAINTING

Here's the beginning of an explanation of modern art. After we've studied it a little more, we'll tell you a little more — about surrealism, abstraction, or whatever you want. — By Ad Reinhardt.



If you think that every painting should look like something real, then you live in that century (long gone) that believed the real world was a mirror of what things look like. This sort of imitation and illusion "saw" things from a fixed, absolute point of view (later satirized by surrealist painters who make something look not only like one thing but also like six or seven other things).

A cubist painting is not a "picture" or a window-frame-hole-in-the-wall, but a new object hung on the wall and is part of the early twentieth century's overturning of traditional ideas of time and space. It explored its world (1908) from many relative points of view (later developed into abstract painting which shows what lines, colors and spaces do, and mean, by themselves).



The form of a glass from a fixed point of view at one instant in one light (artist's fiction, perspective, modeling).



The form of the glass from two points of view at the same time (child knows its form instead of merely seeing it).



The forms of the glass, of glasses, and of things, from many relative points of view expressed simultaneously on a flat surface.



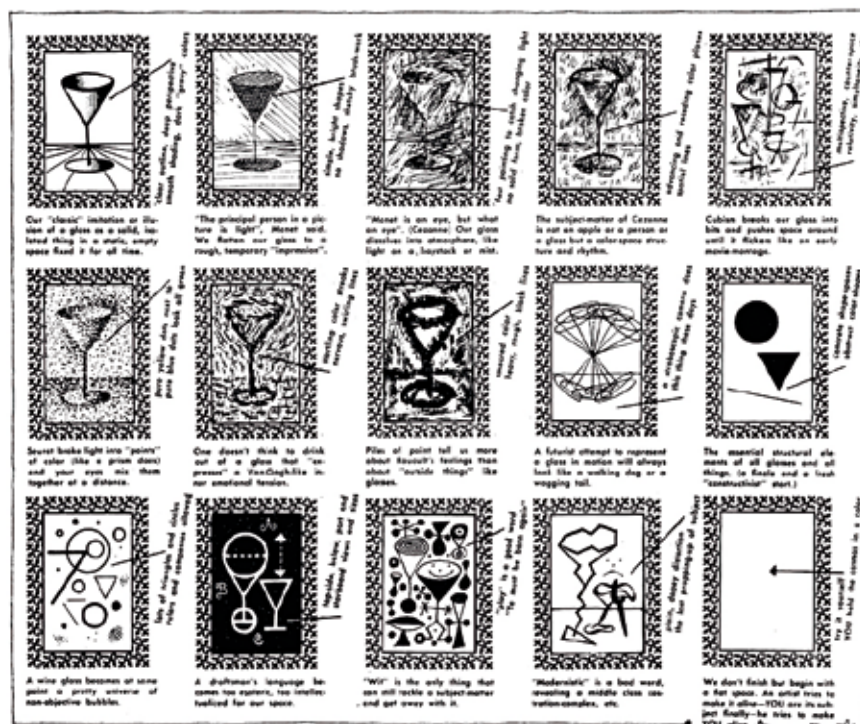


We are not responsible for the opinions (and artwork) expressed elsewhere in this paper. The editors' views do not necessarily reflect those of the author of this page.

★ HOW TO LOOK AT THINGS THROUGH A WINE-GLASS



A modern painter's worst enemy is the picture-maker who somehow creates in people the illusion that one need not know anything about art or art-history to understand it. But looking isn't as simple as it looks. Looking at a sequence of painting "styles" during the last hundred years (from Manet to Mondrian) we see how the "subject-matter" (or picture-purpose) of a painting disappeared into thin air (and thick pigments) and how the framed-titled-painted-picture became creatively kaput (finished) and how looking itself is a creative activity. To those horrified that we may take the mystery out of painting, we promise to keep the question of color-quality a deep (bright) secret. (This page plans no four-color-process-printing). But we're for creative painting always, and as for a "picture"---if it isn't worth a thousand words, the hell with it.



"One can never experience art through descriptions. Explanations and analyses can serve at best as intellectual preparation. They may, however, encourage one to make a direct contact with works of art!"
Maholy-Nagy

Tell it of a series on modern art by Ad Reinhardt

"It is ART that makes life, makes interest, makes importance."--Henry James



"Revolutions never go backwards"--R. W. Emerson



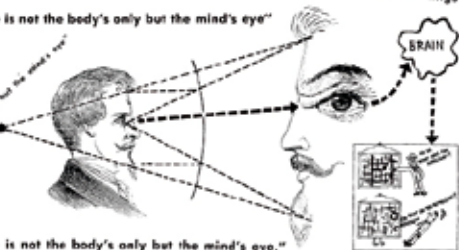
"In contemplation of created things, by step we may ascend to God."--Augustine

"I have never pretended to represent 'things as they are'. That is the business of the Movie-tone news."--G. B. Shaw



"The eye is not the body's only but the mind's eye"

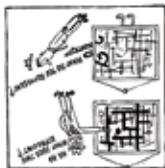
"The eye is not the body's only but the mind's eye."



HOW TO LOOK AT LOOKING

eleventh of a series on modern art by Ad Reinhardt

We are not responsible for the
opinions (and artwork) we
expressed in this paper.
The editors do not accept
any responsibility for the
content of this paper.



"There is nothing in the world so despicable as a bad artist."—William James

"You must use a work of art as a mirror, not as a window."—Herbert Read

"The mind paints before the brush."—James Ellis

"Look here—where do we go from here?"

"Come now—look how far we've come!"

"Art is the only clean thing on earth, except holiness."—J. K. Huysmans

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

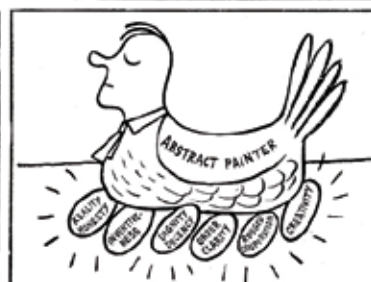
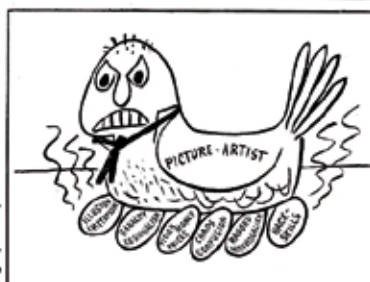
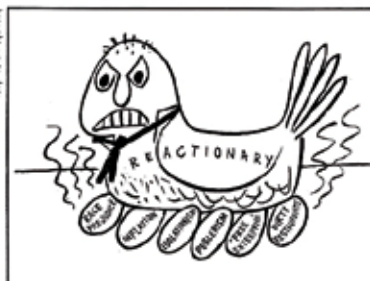
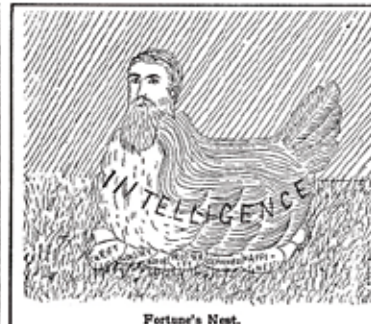
"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."

"The eye is not the body's only window into the world."



This page is a plastic world in itself, a paper-ivory-tower, and a private problem of people (you) and a person (us). We ponder on the great paradox of our period—bad "painted" pictures and good "non-picture" paintings. We see how things have two sides and how you and us see eye to eye always. Let those who don't like the way we look, lay their own eggs....
00000



Leszek BROGOWSKI

NOWE TŁUMACZENIA
TEKSTÓW
AD REINHARDTA /
NEW TRANSLATIONS
OF AD REINHARDT'S
TEXTS



Ad REINHARDT

DWANAŚCIE ZASAD DLA NOWEJ AKADEMII

Tłum. Leszek Brogowski

Źródło przekładu:

Reinhardt, Ad. "Twelve Rules for the New Academy." W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 203-207. Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1975.

Pierwodruk:

Art News (maj 1957).

To co złe i błędne w sztuce, to jej własne „nadużycia” i „czyny.” Grzechy i cierpienia sztuki wynikają zawsze z jej własnych, niewłaściwych powiązań i z jej pomieszania, bezrozumnego realizmu i ekspresjonizmu.

W ciągu trzech ostatnich dziesięcioleci, upokorzenie i trywializacja sztuki w Ameryce wynikały ze swobodnej eksploatacji i gorliwej popularyzacji sztuki przez amerykańskich artystów. Ekspresjoniści spod znaku Ashcan i Armory Show zmieszali swoją sztukę z życiową obłudą i handlem. Społeczni i surrealistyczni ekspresjoniści z lat trzydziestych używali sztuki w celu „oddziaływania na publiczność,” lecz udało się im przede wszystkim wyrazić samych siebie, a abstrakcyjnym ekspresjonistom z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, używających sztuki głównie po to, by wyrazić samych siebie, udało się wywrzeć wpływ

na cały świat. Sukces gospodarki amerykańskiej w latach dwudziestych osierocił i wyalienował artystów, lecz Wielka Depresja lat trzydziestych przyczyniła się do czułego zbliżenia sztuki z rządem. Dziesięć lat później, namiętny mariaż sztuki, biznesu i wojny był świętowany wraz z Pepsi Colą w uroczystym konkursie nazwanym „Artyści dla Zwycięstwa” mającym miejsce w największym amerykańskim muzeum sztuki. W latach pięćdziesiątych, zastępy adeptów sztuki skierowały się w stronę szkół i katechizmu, rozpoczynając krucjatę w imię edukacji artystycznej i religijnej dekoracji.

Od hasła „Artyści Ashcan [sztuka popiołów przyp. tłum.] i Dust Bowl [burze piaskowe przyp. tłum.]” poprzez „Artyści na rzecz Ameryki i ubezpieczeń społecznych” i „Artyści dla Zwycięstwa,” aż po „Artyści dla działań w biznesie, religii i edukacji,” ukształtował się w Ameryce portret dwu-

dziesiętnego artysty przypominający „Jasia do wynajęcia” (Available Jones) z komiksu (*Li'l Abner*) Al Cappsa, który jest zawsze dostępny dla każdego, o każdej porze, zdolny do wykonania każdej pracy za każdą cenę.

(„Lody zostały przełamane,” wieża z kości słoniowej została zasiedlona przez niedouczonego zawodowców, ściany Akademii zostały poddane oczyszczaniu przez szkolnych prymitywów, a najświętszy ze świętych został zbezczeszczony przez dziki lud Bachusów z Bauhausu i Samurajów wychowanych w czystości.)

Koncepcja sztuki jako „pięknej,” „wzniosłej,” „szlachetnej,” „wolnej,” „liberalnej” i „idealnej” zawsze była akademicka. Argument artystów sztuk pięknych, jak i artystów wyzwolonych, nie sytuował się nigdy między sztuką a czymś innym, lecz „między prawdziwą sztuką i sztuką uległą wobec innych wartości, zupełnie odmiennych.” „Nie ma dwóch sztuk, jest tylko jedna sztuka.” „Nikt nie może pojąć prawdziwej sztuki, dopóki nie zbadał i nie odrzucił sztuki fałszywej.” Akademia sztuki, czy to według wschodniego czy zachodniego ideału, zawsze starała się „korygować artystów,” nie zaś „oświecać publiczność.” Idea „Akademii” sztuki w wieku siedemnastym, „estetyki” w osiemnastym, „suwerenności” sztuki w dziewiętnastym i „czystości” sztuki w wieku dwudziestym przywracały, zarówno w Europie jak i Ameryce, ten sam „jeden punkt widzenia.” Sztuki piękne mogą być zdefiniowane jedynie jako ekskluzywne, negujące, absolutne i bezczasowe. Nie są one ani praktyczne, ani użyteczne, ani z niczym spowinowacane, ani stosowane, ani służalcze wobec czegokolwiek innego niż sztuka. Sztuki piękne mają swój własny sposób myślenia, swoją własną historię i tradycję, swoje własne racje, swoją własną dyscyplinę. Mają swoją własną „integralność” i nie podlegają „integrowaniu” ich w coś innego.

Sztuki piękne nie są „środkiem do rozgrywania własnego życia” ani „sposobem na przeżywanie życia.” Sztuka, która jest sprawą życia i śmierci nie może być sztuką czystą ani wolną. Artysta, który poświęca sztuce swoje życie, zarazem obciąża sztukę własnym życiem a swoje

życie - sztuką. „Sztuka jest Sztuką, a Życie jest Życiem.”

„Tradycja” sztuki jako sztuki „poza czasem,” sztuki, którą uczyniono piękną, wyodrążono i oczyszczono ze wszystkich innych-niż-artystyczne znaczeń, wraz z muzeum sztuk pięknych, powinna wykluczyć wszystko poza sztukami pięknymi. Tradycja sztuki trwa jako antyczny-teraźniejszy model tego, co zostało już dokonane i czego nie trzeba powtarzać. Tradycja pokazuje artyście to, czego ma nie robić. „Rozum” w sztuce pokazuje to, czym sztuka nie jest. „Wyższa szkoła artystyczna powinna być »liberalna,« »wolna« i »powinna mierzyć wysoko.« ” „Nauczanie i oświecanie to zadania dla ludzi mądrych i cnotliwych.” „Żaden wielki malarz nie był samoukiem.” „Artyści muszą się uczyć zapominania o tym, czego się nauczyli.” „Środkiem do wiedzy jest zapominanie.”

„Strażnikiem prawdziwej tradycji w sztuce” jest Akademia sztuk pięknych: „aby dać naszej sztuce pewne zasady i przywrócić jej czystość.” Pierwszą zasadą i absolutnym standardem sztuk pięknych oraz malarstwa, które jest najwzniolejszą i najbardziej wolną ze wszystkich sztuk, jest ich czystość. Im więcej zastosowań malarstwa, im więcej relacji z nim i „dodatków” do niego, tym jest ono mniej czyste. Im więcej jest w nim byle czego, i im bardziej praca nad nim jest absorbująca, tym jest ono gorsze. „Więcej to mniej.”

Im mniej artysta myśli w terminach nieartystycznych, i im mniej wykorzystuje zwykłe, pospolite umiejętności, tym bardziej jest artystą. „Im mniej artysta narzuca się w swoim malarstwie, tym czystsze i klarowniejsze są jego cele.” Im mniej pokazuje malarstwo przypadkowej publiczności, tym lepiej. „Mniej to więcej.”

Oto sześć tradycji do przestudiowania: (1) czysta ikona; (2) czysta perspektywa, czysta linia, czyste pociągnięcie pędzlem; (3) czysty pejzaż; (4) czysty portret; (5) czysta martwa natura; (6) czysta forma, czysty kolor i czysty monochrom. „Przestudiuj dziesięć tysięcy obrazów i przejdź dziesięć tysięcy mil.” „Na zewnątrz strzeż się każdej zależności, a wewnątrz nie miej w sercu jakiej-

kolwiek nostalgii.” „Czyści pośród starców spali bez snów i budzili się bez niepokoju.”

Sześć Ogólnych Kanonów lub Sześć „Nie” do zapamiętania to: (1) Żadnego realizmu ani egzystencjalizmu. „Gdy pospolitość i banał dominują, duch się wycofuje.” (2) Żadnego impresjonizmu. „Artysta powinien raz na zawsze wyzwolić się z niewoli wyglądown.” „Oko jest zagrożeniem dla jasności widzenia.” (3) Żadnego ekspresjonizmu ani surrealizmu. „Obnażanie się”, w sensie autobiograficznym czy społecznym „jest nieprzyzwoite.” (4) Żadnego fowizmu, prymitywizmu czy *art brut*. „Sztuka zaczyna się wraz z odrzuceniem natury.” (5) Żadnego konstruktywizmu, rzeźby, plastycyzmu lub sztuk graficznych. Żadnego kolażu, plasteliny, papieru, piasku czy sznurka. „Rzeźba jest bardzo mechanicznym ćwiczeniem, powodującym setne poty, które mieszając się z piaskiem, obracają się w błoto.” (6) Żadnego *trompe-l'œil*, dekoracji wnętrz ani architektury. Pospolita jakość i banalna wrażliwość tych działań leżą poza sztuką wolną i intelektualną.

Dwanaście Zasad Technicznych do przestrzegania (lub jak skutecznie unikać dwunastu rzeczy), to:

1 Żadnej tekstury. Tekstura jest naturalistyczna albo mechaniczna, to jakość pospolita, a w szczególności jest nią tekstura pigmentowa lub *impasto*. Praca szpachlą, dźganie płótna, ścieranie farby i inne techniki gestualne są nieinteligentne i powinno się ich unikać. Żadnego przypadku czy automatyzmu.

2 Żadnego śladu pędzla, żadnej kaligrafii. Pismo ręczne, praca ręczna i machanie ręką są osobiste i w złym guście. Żadnego podpisu, żadnej marki fabrycznej. „Ślad pędzla powinien być niewidzialny.” „Nigdy nie powinno się pozwolić na to, by złe duchy zdobyły kontrolę nad pędzlem.”

3 Żadnego szkicowania ani rysowania. Wszystko, także to gdzie zacząć i gdzie skończyć, powinno być wcześniej obmyślane. „W malarstwie idea powinna zaistnieć w umyśle zanim jeszcze weźmie się pędzel do ręki.” Żadnej

linii ani konturu. „Szaleniec widzi kontury i dlatego je rysuje.” Linia jest figurą, „kwadrat jest twarzą.” Żadnego cieniowania ani ściekania.

4 Żadnych form. „To, co najpiękniejsze nie ma formy.” Żadnej figury, żadnego pierwszego planu ani tła. Żadnej formy przestrzennej ani masy, żadnych walców, kul i stożków, czy sześciątów, żadnego ruchu. Żadnego pchania ani ciągnięcia. „Żadnego kształtu ani substancji.”

5 Żadnego designu. „Design jest wszędzie.”

6 Żadnego koloru. „Kolor oślepia.” „Kolory są aspektem wyglądu, a zatem dotyczą jedynie powierzchni.” Kolory są barbarzyńskie, niestałe, sugerują życie, „nie da się ich całkowicie kontrolować” i „powinny być ukryte.” Kolory są „rozpraszającym uwagę upiększeniem.” Żadnej bieli. „Biel jest zarazem kolorem i wszystkimi kolorami.” Biel jest „antyseptyczna i nieartystyczna, właściwa i przyjazna dla sprzętów kuchennych, ale tylko rzadko jest środkiem wyrażającym prawdę i piękno.” Białe na białym jest „przejściem od pigmentu do światła” i „ekranem dla projekcji światła” oraz „ruchomych” obrazów.

7 Żadnego światła. Żadnego jasnego ani bezpośredniego światła w lub na obrazie. Mroczny, późnopołudniowy zmrok jest dobry na zewnątrz. Żadnego *chiaroscuro*, żadnej „cuchnącej realności rzemieślników, żebraków ani pooranych zmarszczkami twarzy pijaków w łachmanach.”

8 Żadnej przestrzeni. Przestrzeń powinna być pusta, nie powinna być iluzją i nie powinna być płaska. „Malowidło powinno zawierać się wewnątrz ram obrazu.” Rama powinna izolować obraz od otoczenia i chronić go przed nim. Podziały przestrzeni wewnętrznej obrazu powinny być niedostrzegalne.

9 Żadnego czasu. „Czas zegarowy i czas ludzki są nieistotne.” W sztuce nic nie jest starożytne ani nowoczesne, przeszłe ani przyszłe. „Dzieło sztuki jest zawsze teraźniejsze.”

Teraźniejszość jest przyszłością przeszłości, a nie przeszłością przyszłości. „Teraz i dawno temu są jednym i tym samym.”

Artysta sztuki czystej powinien mieć czysty umysł, „wolny od wszelkich pasji, zgubnych popędów i rozczarowań.”

10 Żadnego wymiaru ani skali. Rozległość i głębia myśli oraz uczuć w sztuce nie mają żadnego związku z wymiarami fizycznymi. Duże rozmiary są agresywne, pozytywistyczne, nieumiarkowane, sprzedażne i pozbawione wdzięku.

Artysta sztuk pięknych nie musi siadać po uturecku.

11 Żadnego ruchu. „Wszystko inne jest w ruchu. Sztuka powinna być nieruchoma.”

12 Żadnego przedmiotu, żadnego podmiotu, żadnego tematu. Żadnego symbolu, reprezentacji ani znaku. Ani przyjemności, ani bólu (malowania). Żadnej bezmyślnej pracy ani bezmyślnej nie-pracy. Żadnej gry w szachy.

Dodatkowe przepisy do przestrzegania to: żadnej sztalugi ani palety. Dobre są niskie, płaskie, mocne ławy. Pędzle powinny być nowe, czyste, płaskie, równe, szerokie na kciuk i solidne. „Jeśli serce jest zacne, pędzel jest niezawodny.” Żadnego hałasu. „Pędzel powinien chodzić po powierzchni lekko i gładko” i cicho. Żadnego gumkowania czy skrobienia. Farba powinna być trwała, wolna od nieczystości, mieszana i trzymana w słojach. Zapach powinien być zapachem „esencji czystej terpentyny, bez dodatków, świeżo destylowanej.” „Klej powinien być możliwie czysty i transparentny.” Płótno jest lepsze niż jedwab lub papier, a len lepszy niż bawełna. Na skończonej pracy nie powinno być żadnych blików. Połysk odbija zmieniające się otoczenie i wiąże z nim obraz. „Obraz jest skończony, gdy zniknęły wszystkie ślady środków użytych w celu jego wykonania.”

Atelier sztuk pięknych powinno mieć „dach szczelny od deszczu” i mieć dwadzieścia pięć stóp szerokości i trzydzieści stóp długości, z dodatkową przestrzenią do składowania i zlew. Obrazy powinno się trzymać na dystans, aby nie patrzeć na nie ciągle. Sufit powinien być wysoki na dwa naście stóp. Atelier powinno być oddzielone od reszty szkoły.

Ad REINHARDT

NASTĘPNA REWOLUCJA W SZTUCE. (DOGMAT SZTUKI-JAKO-SZTUKI, CZĘŚĆ II)

Tłum. Leszek Brogowski

Źródło przekładu:

Ad Reinhardt, *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 59-63. Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1975.

Pierwodruk:

"The Next Revolution in Art (Art-as-Art Dogma, Part II)," *Art News* (luty 1964). Opublikowany także jako "Art-as-Art Dogma, Part II," w *Art International* (marzec 1964).

Następna rewolucja w sztuce będzie tą samą, dawną, jedyną rewolucją.

Każda rewolucja w sztuce przemienia sztukę ze sztuki-jako-także-coś-innego w sztukę-jako-jedynie-samą-siebie.

Jedyna, wieczna, permanentna rewolucja w sztuce jest zawsze zanegowaniem użycia sztuki do celów innych niż jej własne cele. Cały postęp i zmiana w sztuce zmierza w kierunku spełnienia się sztuki jako sztuki-jako-sztuki.

Awangarda w sztuce posuwa do przodu sztukę-jako-sztukę, albo nie jest awangardą.

Sztuka-jako-sztuka istnieje od tak dawna jak sztuka i artyści. Artyści zawsze praktykowali, jeśli nie zawsze wyznawali, potajemnie lub otwarcie, sztukę-jako-sztukę. Artyści-jako-artyści zawsze

pracowali w ten sam sposób i zawsze robili te same rzeczy.

Sztuka-jako-sztuka zawsze jest bitewnym okrzykiem, polemiką, hasłem z pikietą, strajkiem i okupowaniem, obywatelskim nieposłuszeństwem, biernym oporem, kruczają, płonącym krzyżem i protestem przeciw przemocy.

Pierwszym wrogiem artysty-jako-artysty jest artysta-filister, artysta „zbyt-ludzki” lub podludzki lub nadludzki, którego nosi on wewnątrz lub na zewnątrz lub obok samego siebie, artysta społecznie użyteczny i używalny, artysta-robotnik, artysta-pracownik, artysta-handlarz, ekspresjonistyczny biznesman i artysta „akcyjny,” artysta, który „musi jeść,” który musi „wyrzucić siebie” i który żyje z dala od swojej sztuki, ponad nią, w lub dla niej, lub z niej.

Drugim wrogiem artysty-jako-artysty jest handlarz sztuką, który handluje nią, prywatny kolekcjoner, który kolekcjonuje sztukę, innymi słowy publiczni spekulanci, którzy czerpią zyski ze sztuki.

Trzecim wrogiem artysty-jako-artysty jest utylitarne, żarłoczne, eksploatujące społeczeństwo, które nie toleruje żadnej tendencji zmierzającej do właściwego jej, transcendentalnego celu.

Dla filozofów, księży, polityków, profesorów, patriotów, prowincjuszy, właścicieli, dumnych posiadaczy, prymitywów, poetów, psychiatrów, drobnych burżujów, emerytów, mecenasów, plutokratów, biedaków, stręczycieli, wężycieli i hedonistów sztuka jako-sztuka zawsze była i zawsze będzie bezładem, a to z racji własnej Racji sztuki, która nie potrzebuje żadnej innego rozumu ani bezrozumności.

Trzy najważniejsze, zasadnicze batalie o sztukę w naszych czasach, czyli batalie przeciw muzeom, miały miejsce w Nowym Jorku na początku każdego z trzech minionych dziesięcioleci.

W 1940 roku, czterdziestu czy pięćdziesięciu pikietujących artystów z grupy American Abstract Artists rozegrało bitwę o sztukę nowoczesną, kwestionując „nowoczesność” Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) i protestując przeciwko „wykorzystywaniu” sztuki renesansowej jako przeciwstawnej artystom nowoczesnym. Odtąd Muzeum pokazuje niewiele renesansu, średniowiecza i starożytności.

W 1950 roku, około dwudziestu „gniewnych” artystów, zgrupowanych wokół kilku galerii, rozegrało bitwę o sztuki piękne, postulując i kwestionując roztropność Metropolitan Museum of Art, które promowało nacjonalistyczne i regionalne idee „Pepsi-Cola art” oraz „Słyszę jak śpiewa Ameryka.” Od tamtego czasu Metropolitan Museum of Art nie stało się bardziej roztropne.

Około 1960 roku, bitwę o wolną, to znaczy abstrakcyjną sztukę rozegrali artyści, których liczba być może spadła dziś do tylko jednego, prywatnie protestującego przeciwko wystawom *Nowe malarstwo amerykańskie* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, *Sztuka geometryczna w Ameryce* w Whitney Museum i *Amerykańscy ekspresjoniści*

i *wizjonerzy* w Guggenheim Museum, ponieważ wykorzystują one idee i historię sztuki abstrakcyjnej do wspierania i promowania pospolitej, postekspresjonistycznej, postsurrealistycznej „pop abstrakcji.” Muzea te, zarówno wcześniej jak i później, okazywały niewielki szacunek dla głównego nurtu sztuki nowoczesnej.

We wczesnych latach sześćdziesiątych, grupa młodych artystów nazywających siebie Stowarzyszeniem Artystów Najemców, zasiała na moment trwogę w sercu świata sztuki postulując bojkot galerii i muzeów Nowego Jorku przez artystów. Artyści walczyli jedynie o to, by położyć kres nękanii ich przez departament przeciwpożarowy przy wynajmowaniu przez nich loftów, ale groźba strajku artystów, również tych, którzy nie byli związani z galeriami i muzeami, pokazał, jak można wstrząsnąć fundamentami.

W ostatnich latach, najbezcenniejszą, oszukańczą batalią pół-osłów rynku sztuki był Protest „Malarzy Akcjonistów” Przeciwno Krytykom *New York Timesa*, gdzie artyści bezwstydnie podpisali protest razem ze swymi klientami, wyrazicielami, wyznawcami i agentami. Co było dobre dla pochłoniętych-biznesem-sztuki artystów akcjonariuszy było także dobre dla reakcyjnych, „ustawionych w szyku” krytyków sztuki zajętych-robieniem-biznesu-na-książkach, pokazując jak nie można wstrząsnąć fundamentami.

Następna rewolucja w sztuce ujrzy proces zanikania osobistego handlu sztuką, prywatnego kolekcjonowania sztuki i indywidualnych przedsiębiorstw artystycznych, zanikanie personalistycznej, liberalnej sztuki „wyceniania, kupowania i sprzedawania.” Międzynarodowe kartele sztuki niszczą małe biznesy sztuki, a artyści mający sumienie organizują się oddolnie po to, by walczyć przeciw stowarzyszeniom handlarzy sztuką.

Następna rewolucja w sztuce odrzuci węszących i stróżujących drapieżców rynku sztuki i zniweluje groźbę gołębiej głupoty, wroniego krakania i przedstawień dla „podglądaczy.” Stara zabawa abstrakcyjnych ekspresjonistów, polegająca na „łapaniu *green-birda* [Clementa Greenberga przyp. tłum.], do którego wszystko lgnie,” wraz

z jego przynętą na ptaki typu „wypocić kubizm,” wyszła z mody zanim jeszcze przeminęły heroiczne lata Nixona. Za późnymi latami pięćdziesiątymi, które były „odpłacaniem papuziego *green-birda*” przyszły wczesne lata sześćdziesiąte, które wsłuchiwały się w wyjącego *rosen-birda* [Harolda Rosenberga przyp. tłum.] i w jego akcje odszczurzenia i płoszenia wron. Położenie kresu polowaniom z sokołem, pazerności, wzbogacaniu się kosztem innych i polowaniom na morświny, na *tawney-hess* [Thomas Hess przyp. tłum.], na *flank-harrow* [Frank Holloway (?) przyp. tłum.], [położenie kresu] harpim godzinkom-z-Emilią-przy-dżynie [wiele gier słownych nie do odszyfrowania] i gda-kającemu gruchaniu, wronie *the canny-day* [John Canaday przyp. tłum.] i zawsze psocącym kurczakom, głupkowatej kurce wodnej i centryfugowemu brzuchowi wampira, myśliwemu prostakowi i poczerwienialemu-człowiekowi-w-rui, bandyckiemu gatunkowi bezczelnych kanarków, pomogłoby przywrócić artystom zdrowie i rozum i przynieść pokój ich umysłom, lecz natury nie da się tak łatwo zmienić lub odrzucić.

Następna rewolucja będzie dźwięczała pożegnaniem dawnych, ulubionych refrenów o „sztuce i życiu,” które starzy, ciesząc się protekcją artyści-potakiwacze tak chętnie śpiewają wraz ze starymi ptakami-z-buduarów i z nową, dobrą, bogatą, łatwowierną publicznością. Który z kuratorów nie doznał dreszczyku emocji na dźwięk tych melodii i starych refrenów: „Sztuka jest, by tak rzec, stylem życia (de Kooning, 1951), „Malarstwo jest wędrówaniem w noc, nikt nie wie dokąd... (Motherwell, 1959), „Nie ma czegoś takiego, jak malarstwo o niczym” (Rothko, Gottlieb, 1947), czy „Nie pozwólmy nikomu nie doceniać konsekwencji tej pracy, jej mocy dla życia i dla śmierci jeśli się ją źle zrozumie” (Still, 1959)? Następna rewolucja przezwycięży sztukę naturalną, nieuczoną, ekspresjonistyczną, ludową, straszącą, neoprymitywistyczną, rupieciarską, kolażową, assemblażową, kombinowaną, mieszaną, sztukę „merz” i „pop,” happeningową, nieświadomą, spontaniczną, przypadkową, poetycką, dramatyczną, śpiewano-tańczoną, i odeśle ją do jej naturalnego środowiska

i teatru codzienności, na pola rozrywki i na złom, w miejsce folkloru i w głębię, skąd głównie to wszystko pochodzi.

Następna rewolucja ujrzy wystawianie do wiatru wszystkich lokalnych oraz zagranicznych „obrazów mijającego świata” Szkoły Nowojorskiej i permanentnego uznania wszędobylskiego malarstwa „czystej szkoły krajowej,” choćby się waliło paliło.

Następna rewolucja ujrzy przemijanie wszystkich starych, niewykształconych artystów ze „szkoły silnych ciosów,” mówiących młodym artystom, że nie potrzebują chodzić do szkoły, ujrzy rzucone psom na pożarcie zastępy wykształconych artystów i techniki ich profesji i handlu – pędzlowanie, żebranie, podlizywanie się, szpachlowanie, woskowanie, grzebieniowanie, teksturowanie, wykupywanie się, obróbkę, gąbkowanie, narzekanie, płamienie, wściekanie się, pstrzenie, naciąganie, konspirowanie, paskowanie, rozbieranie, skrobanie, rozcinanie, kłusowanie, sublimowanie, szprycowanie, zamydlenie, sikanie, zamulanie, obrazowanie, fantazjowanie itp. Nieagresywne techniki sprzedawania czystych artystów o ostrych krawędziach [życia przyp. tłum.] przez nowych artystów, miało takie samo powodzenie jak agresywne sprzedawanie malarstwa przez starych, zaszuszonych artystów o nieostrych krawędziach.

Następna rewolucja ujrzy wyzwolenie akademickiej Uczelni Artystycznej z jej rynkowych fantazji i ukonstytuowanie się jej jako „centrum świadomości i sumienia” oraz uformowanie się rządowego Departamentu Sztuki stanowiącego główne wsparcie dla sztuki jako czegoś nie do zniesienia. Sztuka jako program artystyczny lub projekt artystyczny będzie rośliną pnącą się po kwitnących ścianach socjalistycznej cieplarni, w miejsce obecnego prywatno-biznesowego drzewa nierządu pnącego się po parkowej toalecie.

Następna rewolucja w sztuce uzna niezbywalne prawo każdej sztuki do bycia wolną od wszystkich innych sztuk, do bycia wolną po to, aby być sobą, i do bycia wolną od samej siebie.

Sztuka-jako-sztuka jest koncentracją na istotnej naturze sztuki. Natura sztuki nie ma

związku z naturą percepcji lub z naturą światła lub z naturą przestrzeni lub z naturą czasu lub z naturą rodzaju ludzkiego lub z naturą społeczeństwa lub z naturą wszechświata lub z naturą twórczości lub z naturą natury.

Natura sztuki utrwała granicę, która oddziela ją od wszystkiego innego. Byle co nie może być sztuką.

„Dziesięć tysięcy stworzeń” nie nauczy się „z górą trzech tysięcy zasad sztuki.” Byle kto nie może być artystą.

Sztuka-jako-sztuka jest „szkołą niezmiennej drogi” i nie należy do „dziesięciu postaw,” do „stu szkół” lub do „dziesięciu tysięcy rzeczy.” Sztuka-jako-sztuka przemienia każdą drogę w drogę jedyną. W tym wypadku nie ma dwóch dróg.

Sztuka-jako-sztuka jest tworzeniem, które rewolucjonizuje tworzenie i osądza siebie samą według dokonanej destrukcji. Artyści-jako-artyści sami nadają sobie wartość poprzez to, co odrzucili i czego odmawiają robić.

Sztuka nigdy nie kierowała światem.

Sztuka-jako-sztuka nie może podbijać świata nie tracąc przy tym własnej duszy.

Wynagrodzeniem dla sztuki są jej własne zasługi.

Zapowiedź // Announcement

Druga część Galerii Dokumentu

Artystów poświęconej sztuce

Ad Reinhardta

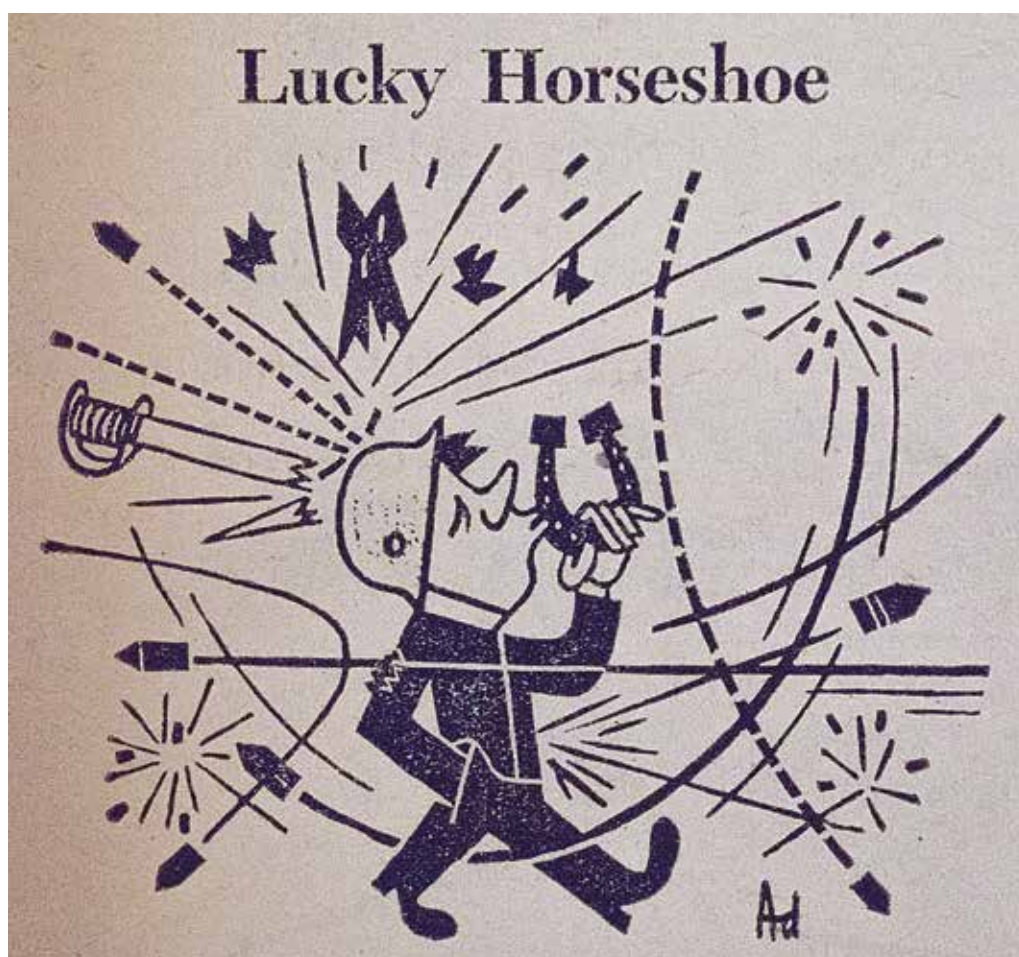
Druga część Galerii Dokumentu Artystów poświęconej sztuce Ad Reinhardta ukaże się w 2025 roku w numerze 32 *Sztuki i Dokumentacji*. Otworzy ją fragment książki Jasona E. Hilla, *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture* (Artysta jako reporter: Weegee, Ad Reinhardt i obrazy aktualności w dzienniku *PM*). Oakland: University of California Press, 2018. Prezentowane tutaj na koniec ilustracje artysty pochodzą właśnie z dziennika *PM*, z którym współpracował on w latach 1943-1947, i w którym opublikował serię rysunków *How to Look* (jak patrzeć) na sztukę współczesną (powyżej, artykuł Margaux Verdet). Druga część poświęconej Reinhardtowi Galerii zawierać także będzie artykuł Laurence Corbel o jego projekcjach diapozytywów i o szkicownikach, oraz opracowania poświęcone artystom, których Leszek Brogowski proponuje wpisać w historię reinhardtowskich inspiracji: Taroop & Glabell, Laurent Marissal, Claude Rutault i Bernard Bruno (powyżej: „Być albo nie być sztuki. Karykatura polityczna i malowanie dla siebie u Ad Reinhardta”).

La seconde partie de la Galerie

du Document d'Artistes, consacrée

à l'art d'Ad Reinhardt

La seconde partie de la Galerie du Document d'Artistes, consacrée à l'art d'Ad Reinhardt, paraîtra en 2025 dans le numéro 32 d'*Art et Documentation*. Elle s'ouvrira sur un extrait de Jason E. Hill, *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*. (L'artiste en tant que reporter: Weegee, Ad Reinhardt et les images de l'actualité dans le journal *PM*). Les illustrations de Reinhardt présentées ici, à la fin de la première partie, sont issues, précisément, du journal *PM*, avec lequel il a collaboré de 1943 à 1947, et dans lequel il a publié une série de dessins *How to Look* (comment regarder) sur l'art contemporain (ci-dessus, article de Margaux Verdet). La deuxième partie de la Galerie consacrée à Reinhardt comprendra également un article de Laurence Corbel sur ses projections de diapositives et sur ses carnets de croquis, ainsi que des études consacrées aux artistes que Leszek Brogowski propose d'inclure dans l'histoire des inspirations reinhardtienne: Taroop & Glabell, Laurent Marissal, Claude Rutault et Bernard Bruno (ci-dessus: “To Be or Not To Be of Art. Ad Reinhardt's political caricature and the idea of painting for oneself”).



Ad Reinhardt, *PM*, 1943